ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

11 1984

Кинокадры великой стройки

Завершено строительство Байкало-Амурской магистрали. В десятках фильмов, сотнях сюжетов хроники запечатлены на пленку нашими кинодокументалистами этапы этой грандиозной работы. Экранная летопись БАМа внесла серьезный вклад в развитие нашей кинопублицистики

Искусство КИНО

11
1984

СОДЕРЖАНИЕ

3
Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР К. У. Черненко участникам и гостям VIII Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в г. Ташкенте

VIII Международный кинофестиваль в Ташкенте

4
За единение прогрессивных сил планеты

Традиции, уходящие в завтра

22
«Чапаеву» — 50

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления

40
Р СОБОЛЕВ Человек делает выбор

51
АЛЕКСАНДР АРОНОВ Отблеск надежды

61
Л. МАМАТОВА Невероятное очевидное

71
АЛЛА ЗОЛОТУХИНА Взывая к памяти человечества

73
Л. ДОНЕЦ Городская сказка

Беседы за рабочим столом

77
Т. ЛОГИНОВА На рубеже поколений

Портреты

91
КОНСТАНТИН РУДНИЦКИЙ Предназначенье

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
ЧЕРЕПАНОВ Ю. А.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Теория и история

115
МАЙЯ ТУРОВСКАЯ «Трехгрошовая опера» и кино

130
Издано о кинематографе

Памяти товарища

134
С. А. Ермолинский

За рубежом

136
ИЛЬЯ ВАЙСФЕЛЬД Чем интересен ташкентский экран?

150
Л. МЕЛЬВИЛЬ Друзья и недруги советского кино

Зарубежный фильм на нашем экране

157
МИРОН ЧЕРНЕНКО Кафе, казарма, «психушка». Конец света

161
Синерама

Рассказы кинематографистов

173
НИКОЛИЙ ПРОЗОРОВСКАЙ Алтын-коль

На 1-й стороне обложки:
Елена Цыплакова в фильме «Счастливая, Женька!» (режиссер Александр Панкратов, «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки:
кадры из фильма «Медвежье око» режиссера Стере Гули (Румыния)

© Журнал «Искусство кино», 1984

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 16.08.84.
Подп. к печати 25.10 84. А-03002
Формат бумаги 70X90¹/₁₆,
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 15.934
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 2302

Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
ВО «Союзполиграфпром»
Государственного
комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли,
г. Чехов
Московской области

11
1984

Iskusstvo Kino
Cinema Art

In the number: Address by General Secretary of CPSU, Chairman of Presidium of the Supreme Soviet of the USSR K. U. Chernenko to the guests and participants of the VIIIth Tashkent Film Festival (p. 3). Responses by foreign cineastes to this address (p. 4). Materials devoted to the 50th anniversary of film "Chapayev" (p. 22). Reviews of the films "Villa "Gretha" Mystery", "Two Chapters From Family Chronicle", "Paris Drama", "European Story" (p. 40), "The Shore" (p. 51), "Blue Mountains, Or Improbable Story" (p. 61), "No Way For Noiseless Death" (p. 71), "Savushkin Who Didn't Believe In Miracles" (p. 73). Talk with director of photography Tatyana Loginova (p. 77). Profile of Soviet actress Inna Churikova (p. 91). Chapters from the book by Maya Turovskaya "On The Borderline Of Arts. Brecht And Cinema" (p. 115). Notes on new books (p. 130). Article by Ilya Vaisfeld about foreigh film programme of the VIIIth Tashkent Film Festival (p. 136). Analysis of some foreigh film critics' interpretations of Soviet cinema (p. 150). Review of Yugoslavian film "The Deserter" ("Ziclop", p. 157). Cinerama (p. 161). Wellknown cameraman Nikolay Prozorovsky' story about shooting of one from the first Soviet sound films (p. 173).

Участникам и гостям VIII Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в г. Ташкенте

Сердечно приветствую участников и гостей VIII Международного кинофестиваля, собравшихся в столице Советского Узбекистана.

В прогрессивном киноискусстве стран Азии, Африки и Латинской Америки правдиво отражается наш неспокойный мир, в котором идет борьба сил разума и созидания против сил безрассудства и разрушения.

Очень важно, что фильмы, представленные на традиционном киносмотре в Ташкенте, несут миллионам людей великие идеи социальной справедливости, гуманизма, мира и дружбы между народами.

Мы твердо верим, что коллективными усилиями людей доброй воли мир можно отстоять и упрочить. И не только верим: Советский Союз, решительно противодействуя империалистической политике диктата и насилия, выступает за разрядку, за прекращение гонки вооружений, за строгое уважение суверенных прав всех народов.

Пусть же искусство кино и дальше служит единению прогрессивных сил планеты в борьбе против угрозы ядерной войны, за счастливое и светлое будущее человечества.

Хочу пожелать кинофестивалю полного успеха, а его участникам — новых творческих достижений.

К. ЧЕРНЕНКО

За единение прогрессивных сил планеты

«Мы... участники и гости VIII Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте, обращаемся к кинематографистам планеты с призывом отдать все свои силы, талант и творческое вдохновение борьбе за предотвращение ядерной войны, за сохранение и упрочение мира, установление равноправных международных отношений, за всестороннее развитие национальных культур в интересах гуманизма, социальной справедливости и свободы народов», — говорится в обращении деятелей передового киноискусства трех континентов, собравшихся в нынешнем году на свою традиционную встречу.

Представительный международный кинофорум, в восьмой раз проходивший в столице Советского Узбекистана, вновь продемонстрировал твердую решимость мастеров прогрессивного азиатского, африканского и латиноамериканского кинематографа служить своим творчеством претворению в жизнь гуманистических идеалов, активно участвовать в решении кардинальных проблем современности, противостоять силам империалистической реакции и агрессии — во имя счастливого будущего человечества. VIII Ташкентский фестиваль, в работе которого приняли участие 540 кинематографистов из 92 стран, семи международных и национальных организаций, вылился в яркую манифестацию солидарности художников-единомышленников, глубоко сознающих всю меру важности возложенных на них задач, свой долг перед людьми.

Фестиваль собрался в момент резкого обострения международной обстановки, ответственность за которое целиком несут силы империализма, наиболее реакционные, милитаристские круги США, открыто взявшие курс на постоянное нагнетание напряженности в мире, наращивание в беспрецедентных масштабах гонки вооружений, возврат к «холодной войне», подавление национально-освободительного, демократического движения в различных частях земного шара. В этих условиях ни один честный художник не может оставаться равнодушным наблюдателем, и кинематограф, обладающий огромной силой воздействия на сознание и чувства зрителей, обязан внести свой весомый вклад в дело устранения военной угрозы, защищая право нынешнего и грядущих поколений на жизнь и свободу.

На экранах фестивального Ташкента в этом году было показано около 250 игровых и документальных фильмов различных жанров; в них нашли отражение наиболее актуальные проблемы и самые разнообразные аспекты современной действительности. Для лучших из этих произведений характерны высокая социальная активность, глубокое исследование злободневных вопросов политической жизни, непримиримость к любым формам эксплуатации, насилия, расовой дискриминации и неоколониализма. В ряде картин, демонстрировавшихся в официальной и информационной программах, проявились плодотворные и перспективные тенденции в развитии кино Азии, Африки и Латинской Америки, близость к традициям национальных культур, творческое использование достижений мирового киноискусства.

В дни Ташкентского фестиваля его участникам и гостям были предоставлены самые широкие возможности для обмена художественным опытом, для творческого общения и налаживания деловых контактов между кинематографиями разных стран, для ознакомления с жизнью Советского Узбекистана, отмечающего в этом году свое 60-летие.

Интересно и плодотворно проходила на VIII Ташкентском фестивале традиционная дискуссия на тему «Роль кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов», участники которой в деловой дружеской обстановке обсудили актуальные проблемы развития киноискусства, выступающего на стороне антивоенного, национально-освободительного и антиимпериалистического движения, горячо поддерживающего идеи интернационального сотрудничества и мирного сосуществования государств с различными общественно-политическими системами.

Центральным событием VIII Международного кинофестиваля в Ташкенте явилось приветственное послание Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Константина Устиновича Черненко участникам и гостям форума. «Мы твердо верим, — сказано в этом важном политическом документе, — что коллективными усилиями людей доброй воли мир можно отстоять и упрочить. И не только верим: Советский Союз, решительно противодействуя империалистической политике диктата и насилия, выступает за разрядку, за прекращение гонки вооружений, за строгое уважение суверенных прав всех народов».

Мысли, высказанные в приветствии руководителя нашей страны, были с воодушевлением восприняты многочисленными представителями мирового киноискусства, принимавшими участие в работе VIII Ташкентского фестиваля, вписавшего еще одну яркую страницу в летопись кинематографа, вдохновляемого великими идеалами мира, свободы и социальной справедливости, отвечающими чаяниям всех народов планеты.

Сегодня мы публикуем отклики гостей фестивального Ташкента, кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки, на обращение главы Советского государства.

Абдул Хаким Халик,
секретарь секции кино Союза работников искусств (Афганистан)

Мы, афганские кинематографисты, всегда приезжаем на фестиваль в Ташкент с особым, радостным чувством. Ведь многие из нас были студентами ВГИКа, проходили стажировку на советских киностудиях, начинали там свою самостоятельную творческую работу. В вашей стране мы нашли верных друзей и единомышленников, с которыми нас сблизили профессиональные интересы, любовь к кинематографу и, самое главное, единство взглядов на роль и предназначение экранного искусства в сегодняшнем мире.

В приветствии руководителя Коммунистической партии и Советского государства Константина Устиновича Черненко участникам и гостям VIII Ташкентского фестиваля подчеркнута важность общественной и политической миссии кинематографа в современных условиях: «Пусть же искусство кино и дальше служит единению прогрессивных сил планеты в борьбе против угрозы ядерной войны, за счастливое и светлое будущее человечества». Это замечательные слова! Мир как главное и необходимое условие счастливой жизни народов, как залог прогресса во всех областях человеческой деятельности является самым сокровенным желанием честных людей планеты. И высший долг передового художника состоит в том, чтобы укреплять в человеке решимость бороться против угрозы всемирной катастрофы, способствовать тому, чтобы идеи дружбы, взаимопонимания и международного сотрудничества успешно претворялись в жизнь.

Кинофестиваль в Ташкенте — это форум искусства, заявляющего свое твердое «нет!» агрессивному курсу империализма, происках врагов свободы и демократии. Политическая направленность фестиваля, его благородные цели емко и точно выражает девиз «За мир, социальный прогресс и свободу народов». Правдивый, социально активный кинематограф, обращенный к наиболее острым и злободневным проблемам нашего времени, к реалиям народной жизни, кинематограф, который находится в эпицентре напряженной идейной схватки сил разума, добра и справедливости с силами мракобесия, ненависти и угнетения, — неизменно получает в Ташкенте поддержку и трибуну, новые импульсы для своего развития. Тем и определяется значение Ташкентского фестиваля в мировом кинопроцессе, его высокий международный престиж.

Афганское кино еще очень молодо. Но уже сегодня наши мастера предпринимают попытки художественного исследования сложных животрепещущих вопросов общественной жизни страны, в чем можно убедиться на примере фильма Абдулы Латифи «Побег», показанного в официальной программе нынешнего ташкентского форума. Быть может, строгий критик обнаружит в картине художественные огрехи, некоторую неоднородность стилистики... Но вот что очевидно и что не может не радовать: «Побег», на мой взгляд, свидетельствует об искреннем желании и окрепшем умении афганских кинематографистов касаться самых жгучих проблем сегодняшнего Афганистана, фильм помогает зрителю понять суть революционных изменений, происшедших на нашей земле за последние годы. Мы крайне нуждаемся в таких произведениях. Ведь в стране, где часть населения неграмотна, где пока не все районы охвачены радио- и телевещанием, пропагандистская, агитационная, просветительская роль кинематографа приобретает исключи-

тельную важность. В основном на кино ложится задача донести до широких масс правду об Апрельской революции, о том, что дала народу новая власть, показать мужественную борьбу республики с внутренней и внешней реакцией, развязавшей при прямой поддержке империалистов США подлую необъявленную войну против демократического Афганистана.

У нас немало серьезных трудностей. Производственно-техническая база национальной кинематографии ДРА нуждается в коренной реконструкции и расширении. В стране мало вместительных комфортабельных кинозалов. Не хватает хорошо подготовленных творческих кадров, мало профессионального опыта. Но мы работаем, учимся, с энтузиазмом и вдохновением снимаем фильмы, сознавая, насколько важно то, что мы делаем, для культурного развития страны, для ее общественного прогресса. И нередко наши документалисты ведут съемки под прицельным огнем душманов, а работники кинопроката, несмотря на опасность бандитских нападений, организуют киносеансы в самых отдаленных селениях.

Вскоре в Афганистане начнется строительство новой киностудии, расширяется сеть кинотеатров, увеличивается количество передвижных киноустановок, использующих более совершенное оборудование. Планируется выпуск специального журнала по вопросам кинематографии. Во всех этих начинаниях неоценимую помощь оказывают нам советские коллеги.

Нельзя не сказать и о том, сколь важна для нас практика совместного кинопроизводства с участием советских мастеров. В этом деле уже накоплен значительный опыт. Достаточно вспомнить цикл документальных лент, снятых в Афганистане замечательным узбекским кинематографистом Маликом Каюмовым, или картину «Жаркое лето в Кабуле» режиссера Али Хамраева. Работая на съемочной площадке рука об руку с советскими коллегами, афганские кинематографисты проходят отличную школу.

В дни VIII Ташкентского фестиваля исполнилось 65 лет со времени установления дипломатических отношений между Афганистаном и СССР. Мы искренне рады, что это значительное событие в истории дружбы двух наших народов было по-своему отмечено здесь, в Ташкенте, подписанием со-

Участники ташкентского кинофорума у гостиницы «Узбекистан»

глашения о творческом сотрудничестве между секцией кино Союза работников искусств ДРА и Союзом кинематографистов СССР.

Ли Тхай Бао,
генеральный секретарь
Союза кинематографистов
(Вьетнам)

С чувством глубокого удовлетворения мы ознакомились с посланием главы Советского государства Константина Устиновича Черненко участникам и гостям Ташкентского фестиваля; в этом важном политическом документе очень верно оценивается значение прогрессивного кинематографа стран Азии, Африки и Латинской Америки, который, как отметил товарищ Черненко, правдиво отражает наш неспокойный мир, борьбу сил разума и созидания против сил безрассудства и разрушения. В нынешней тревожной международной обстановке кино не может стоять в стороне от политики, от событий, свидетельствующих об ужесточении агрессивных происков империалистической реакции. Ближний Восток, Гренада, Никарагуа, Сальвадор, юг Африки — география преступлений империализма обширна. И кинематограф, которому близки идеалы мира, гуманизма, свободы, вносит свой весомый вклад в дело ликвидации очагов напряженности, пресечения агрессии, оконча-

Торжественная церемония открытия VIII Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки

тельного уничтожения колониализма на земле. В этом мы могли еще раз убедиться на кинофоруме в Ташкенте.

Вьетнамский народ пережил многолетнюю кровопролитную войну, развязанную Соединенными Штатами Америки. В нашей памяти слишком свежи страшные воспоминания: голод, разруха, зверства захватчиков. Вот почему мы с такой тревогой следим за тем, на какой опасный путь толкает империализм современное мировое развитие, за что в первую очередь несет ответственность вашингтонская администрация. Сегодня, как никогда, необходима консолидация всех миролюбивых сил для ликвидации военной угрозы и сдерживания гонки вооружений. Московский и Ташкентский кинофестивали, проводимые в Советском Союзе, в стране, которая последовательно выступает за разрядку международной напряженности, способствуют активизации интернационального антивоенного движения.

Главной задачей вьетнамского кинематографа является участие в процессе социалистического строительства страны. Этот процесс включает и формирование нового мировоззрения, новой морали. Расширяя масштабы кинопроизводства, мы постоянно заботимся и о том, чтобы одновременно повышалось художественное качество картин. Ташкентский фестиваль, в программе которого всегда немало произведений, отмеченных духом новаторства, является стимулом для дальнейшего совершенствования языка кино как подлинного искусства, свободного от коммерческого диктата.

На восьмом по счету ташкентском киносмотре мы имели возможность познакомиться с рядом картин такого характера. Среди них мне хочется назвать узбекский фильм «Юность гения». Режиссер Эльер Ишмухамедов отказался в этой работе от канона традиционного биографического киноповествования, от подробного, последовательного изложения фактов из жизни великого врача и философа древности, но зато сумел мастерски передать атмосферу давно минувшей эпохи, характер отдаленного от нас девятью столетиями времени, под влиянием которого формировалась личность Авиценны, складывались его воззрения. Фильм исторический, «Юность гения» несет в себе идеи, близкие современнику. С большим интересом я посмотрел и индийский фильм «Банкир Маргайя» режиссера Т. С. Нагабхарана, столь резко отличающийся и по содержанию, и по своим художественным качествам от массовой развлекательной кинопродукции Индии.

Фестиваль в Ташкенте, гостеприимно распахнувший свои двери кинематографистам трех континентов, обогащает их новым опытом, создает предпосылки дальнейшего развития киноискусства, для которого лозунг «За мир, социальный прогресс и свободу народов» есть основа его творческой и этической программы.

Марио Родригес Алеман,
киновед
(Куба)

Фидель Кастро однажды сказал, что нет революции вне народа и нет искусства вне революции. Революция, народ, искусство — между этими понятиями существует неразрывная связь: художник творит для народа, и только победившая революция создает необходимые условия для расцвета искусства, нужного народу.

В наше время задачи подлинного художественного творчества не ограничиваются целями обогащения национальной культуры. Искусство кино, быть

Актриса из Бангладеш Бабита среди зрителей

может, в большей степени, чем все остальные, интернационально по своему характеру и предназначению. В этом еще раз убеждаешься, побывав в Ташкенте на замечательном и уникальном смотре киноискусства трех континентов — Азии, Африки и Латинской Америки.

У Ташкентского фестиваля свое, неповторимое лицо, свои, теперь уже прочно укоренившиеся, традиции. Это в полном смысле слова революционный фестиваль, фестиваль, который, согласно его девизу, защищает самые ценные завоевания народов — мир, свободу, — что и было подчеркнуто в приветствии, с которым к нам обратился президент Советского государства Константин Устинович Черненко. Вот что сказано, в частности, в этом послании: «Очень важно, что фильмы, представленные на традиционном киносмотре в Ташкенте, несут миллионам людей великие идеи социальной справедливости, гуманизма, мира и дружбы между народами».

Трудно переоценить тот вклад, который вносит ташкентский форум в дело повышения уровня киноискусства развивающихся государств, а это, в свою очередь, очень важно для объединения всех передовых, миролюбивых сил планеты. Здесь можно посмотреть десятки новых фильмов, созданных кинематографистами трех континентов, встретить новых и давних друзей, обменяться мнениями о путях движения мирового кино, впитать богатейший художественный опыт. Я здесь беседовал со своими коллегами, которые, делясь впечатлениями о киносмотре, отмечали, что многие из показанных в Ташкенте картин они никогда не смогли бы увидеть у себя на родине. Более того, некоторые из них лишены возможности даже показать свои собственные работы широкой аудитории там, откуда они приехали. Ташкентский международный фестиваль — настоящий праздник кино, на котором каждый участник — желанный гость.

Кубинские кинематографисты чувствуют себя в Ташкенте, как дома, ибо Советский Союз — наш верный друг. Более четверти века назад первая в мире страна социализма протянула братскую руку помощи первому социалистическому государству в Латинской Америке. И с тех пор мы постоянно ощущаем поддержку советских друзей, неизменно внимательных к нашим достижениям и нерешенным проблемам.

Наш кинематограф с первых своих дней включился в строительство социализма в стране, и потому метод социалистического реализма стал основным и главенствующим в нашем киноискусстве.

В кубинских документальных и игровых лентах нашли отражение самые разнообразные аспекты жизни острова Свободы — развитие экономики и культуры Кубы, социальные преобразования, осуществленные после революции, перемены в сознании людей, наши успехи в области образования и здравоохранения. Мастера кубинского кино стремятся к совершенствованию художественной формы своих произведений, к расширению жанровой и тематической палитры национального киноискусства, что нашло свое отражение и в программе, которую мы привезли на VIII Ташкентский фестиваль.

Сегодня кубинская кинематография осуществляет широкое международное сотрудничество прежде всего с коллегами из Латинской Америки и Советского Союза. Ежегодно вот уже в течение пяти лет в Гаване проходит фестиваль нового латиноамериканского кино, во время которого заключаются соглашения о совместных постановках. Например, в ближайшее время вместе с советскими кинематографистами мы начнем работать над фильмом о Капабланке. Существует проект создания ленты о легендарном Сандино — совместно с Никарагуа, а также ряд других проектов, которые будут осуществляться при участии Испании, Франции, Мексики. Сотрудничество кинематографий, помимо всего прочего, имеет немаловажное значение для передачи творческого опыта, для взаимообогащения различных национальных культур.

Побывав на фестивале в Ташкенте, я убедился, что такого рода взаимообогащение — один из главных факторов, привлекающих кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки на этот киносмотр. Уверен, что для многих участников «Ташкента-84» он станет отправной точкой в их дальнейшей деятельности, поможет избежать оши-

Актриса Сильвия Манрикес (Мексика)

бок и колебаний, нередко мешающих молодым мастерам обрести уверенность и собственный оригинальный почерк. Ведь для того, чтобы создавать нечто новое, оригинальное и художественно совершенное, необходимо хорошо понять и усвоить уже созданное до тебя. И в этом смысле Ташкентский фестиваль предоставляет его участникам самые широкие и благоприятные возможности.

Сомси Дезакхампу,
заместитель министра культуры (Лаос)

Ташкент не случайно называют городом мира и дружбы. Атмосфера узбекской столицы, настроение ее жителей, необычайно доброжелательных и гостеприимных, — все говорит о том, что здесь, как и повсюду в Советской стране, люди отдают свои силы мирному созиданию, не питают вражды к другим народам и ненавидят войну. Ташкентский фестиваль, проходящий под девизом, где первым стоит слово м и р, является еще одним подтверждением мудрого внешнеполитического курса СССР, направленного прежде всего на устранение военной опасности в интересах всего человечества. О стратегических целях этой политики ярко и убедительно говорится в приветственном послании, с которым Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Пре-

Собрание представителей общественности Ташкента «За солидарность с Никарагуа, за мир в Центральной Америке», на котором присутствовали гости фестивального Ташкента

Актриса Фанте Траоре (Сенегал)

зидиума Верховного Совета СССР Константин Устинович Черненко обратился к фестивалю, со всей определенностью заявив: «Мы твердо верим, что коллективными усилиями людей доброй воли мир можно отстоять и упрочить. И не только верим: Советский Союз, решительно противодействуя империалистической политике диктата и насилия, выступает за разрядку, за прекращение гонки вооружений, за строгое уважение суверенных прав всех народов».

На Ташкентском фестивале мне довелось побывать впервые, но я хорошо знаю его историю и убежден, что многими своими нынешними успехами кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки обязаны этому кинофоруму, вот уже на протяжении полутора десятилетий оказывающему реальную помощь молодым кинематографиям, неизменно поддерживая наиболее плодотворные тенденции в киноискусстве развивающихся стран. Однако Ташкент не только школа передового эстетического и профессионального опыта. Международные встречи деятелей кино трех континентов способствуют улучшению политического климата на планете.

Кинематограф Лаоса пока что располагает сравнительно скромными производственными возможностями, поэтому в настоящее время мы выпускаем в основном только документальные ленты. Главная задача нашей кинематографии — пропаганда курса Народно-революционной партии, ее политической и экономической деятельности, подчиненной целям строительства социализма, повышения жизненного

Мринал Сен (Индия), Владимир Баскаков, Сергей Герасимов, Шухрат Аббасов (СССР) — участники творческой дискуссии «Роль кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов»

уровня и культуры населения, укрепления обороноспособности страны. Участие в Ташкентском фестивале позволяет нам сравнить качество своей работы с уровнем, достигнутым другими кинематографиями нашего региона, Африки и Латинской Америки, также переживающими период становления, и одновременно почерпнуть много полезного, знакомясь с произведениями опытных мастеров киноискусства Советского Союза, Вьетнама, Кубы, других стран, где существуют давние и прочные кинематографические традиции. Так что для нас ташкентский форум — это и своего рода экзамен, и университет художественного творчества.

Кинематографу принадлежит весьма заметное место в духовной жизни народов. Уверен, что экран многое может сделать для укрепления духа сотрудничества и взаимопонимания на планете, напоминая людям о необходимости защищать мир и свободу на земле, участвуя в строительстве лучшего будущего. Международный кинофестиваль в Ташкенте умножает силы художников, посвятивших свой талант этим великим и благородным целям.

Самоэль Матола,
генеральный директор Национального киноинститута (Мозамбик)

Вот уже более пятнадцати лет прошло с тех пор, как кинематографисты развивающихся стран получили возможность участвовать в представительном международном форуме, регулярно собираться вместе, обмениваться

опытом творчества и социальной борьбы. Знаменательно, что эта возможность была предоставлена нам Советским Союзом, первым в мире социалистическим государством. Сегодня фильмы молодых кинематографий Азии, Африки и Латинской Америки часто появляются и на других крупных киносмотрах. Но нашей первой трибуной был Ташкент. Отсюда берут начало ныне окрепшие традиции дружбы и солидарности, сблизившие мастеров афро-азиатского и латиноамериканского кино под девизом, выражающим дорогие, жизненно важные для всех нас идеи мира, национального освобождения и общественного прогресса.

Советский президент Константин Устинович Черненко высоко оценил роль передового кинематографа трех континентов, активно противодействующего реакционным направлениям в мировой политике; руководитель Советского Союза особо отметил, что «в прогрессивном киноискусстве стран Азии, Африки и Латинской Америки правдиво отражается наш неспокойный мир, в котором идет борьба сил разума и созидания против сил безрассудства и разрушения». Реалистический кинематограф афро-азиатских и латиноамериканских государств действительно вправе гордиться своими успехами в деле художественного исследования острых общественно-политических конфликтов современности, ее злободневных проблем, и можно с уверенностью утверждать, что Ташкентский фестиваль, прекрасная школа передового художественного и идейного опыта, в немалой степени предопределил эти достижения.

Искусство кино является могучим средством воздействия на умы и сердца людей, и мы, кинематографисты, обязаны в первую очередь заботиться о том, чтобы наше творчество духовно вооружало человека, помогая ему в выборе верных социальных и нравственных ориентиров, способствовало утверждению в жизни передовых идеалов, воспитывало в людях нетерпимость ко всем формам угнетения, насилия, агрессии. Мировой экран захлестывают потоки лент, проникнутых тотальным пессимизмом, человеконенавистничеством, ложью, и картин, рассчитанных на проявление самых низменных инстинктов. Подобным филь-

Режиссер Моника Маурер (ФРГ)

мам нет доступа на Ташкентский фестиваль — они в корне противоречат его гуманистической миссии. В Ташкенте признание и успех выпадают на долю произведений, вдохновленных верой в человека, в его разум и неисчерпаемые созидательные возможности.

Кинематограф Мозамбика, зародившийся уже после того, как наша страна обрела независимость, переживает лишь первый этап своей истории. Подобно большинству других развивающихся кинематографий, мы начали свой путь с хроники, с документального кино, которое в доступной широкому зрителю форме рассказывает о прошлом и настоящем Мозамбика, дает народу новые знания, приобщает к ценностям национальной культуры. Но мы надеемся, что со временем приступим к производству и художественных картин. А пока на нынешний ташкентский киносмотр мы представили документальную ленту режиссера Жозе Кардозо «Пой, мой брат» — о фестивале народной музыки, песни и танцев, ежегодно проводимом в Мозамбике. Мы испытываем естественное удовлетворение от того, что работа мозамбикских кинематографистов фигурирует в официальной программе «Ташкента-84».

Большое значение мы придаем расширению кинематографических связей со странами нашего региона и с государствами, в географическом отношении более отдаленными. Особенно цен-

Фестиваль отправляется в Самарканд

ным является для нас сотрудничество в области кино с Советским Союзом, Анголой, Гвинеей-Бисау. Фильмы из этих стран часто демонстрируются в наших кинотеатрах. При участии советских кинематографистов у нас уже сняты две картины о вооруженной борьбе мозамбикского народа за свою независимость. В соответствии с заключенными соглашениями СССР оказывает нам помощь в подготовке профессиональных кадров для кинематографии. Хочу подчеркнуть, что развитию наших международных связей способствует регулярное участие представителей Мозамбика в работе Ташкентского фестиваля, где созданы все условия для налаживания деловых и творческих контактов.

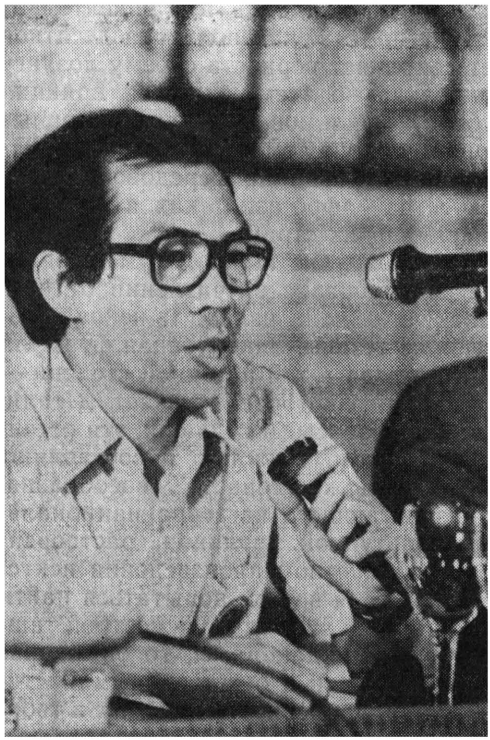
Тумэндэмбрел Сарантуяна,
директор объединения «Монголфильм» (Монголия)

В приветствии главы Советского государства Константина Устиновича Черненко участникам и гостям VIII Ташкентского фестиваля подчеркивается твердая уверенность Советского Союза в том, что коллективными усилиями людей доброй воли можно отстоять и упрочить мир на земле; в нем содержится призыв к кинематографистам разных стран служить «единению прогрессивных сил планеты в борьбе против угрозы ядерной войны, за счастливое и светлое будущее человечества», который мы восприняли как обращенный к каждому из нас лично.

Помыслам всех честных художников планеты, сознающих меру возложенной на них ответственности, полностью отвечает благородный и актуальный по своему смыслу девиз ташкентского кинофорума «За мир, социальный прогресс и свободу народов». Искреннее уважение вызывает тот факт, что фестиваль в Ташкенте вот уже на протяжении полутора десятков лет сохраняет верность своему лозунгу буквально во всем, включая принцип отбора фильмов, организационные формы, общую атмосферу этого впечатляющего праздника передового киноискусства афро-азиатских и латиноамериканских стран.

Весьма трудно коротко суммировать все разнообразие впечатлений от просмотренных лент, изложить некие обобщающие тезисы. Законченная формула почти всегда в той или иной степени — огрубление, которое отсекает детали, оттенки, нюансы. А ведь они, эти оттенки и нюансы, зачастую и составляют секрет художественного своеобразия, произрастающего из зерна национальной культурной традиции, растворенной в конкретном произведении искусства. Но если все же попытаться найти некий общий знаменатель пестрой ташкентской кинопанорамы, то он скорее всего выражен в открытой гуманистической направленности идейных и творческих устремлений художников, чьи фильмы мы видели на экранах фестивального Ташкента. Для лучших кинопроизведений, показанных на форуме этого года, характерны социально-конкретное отображение судеб народов, отторжение стандартов буржуазной «массовой кинокультуры», поиск оригинальных драматургических и изобразительных структур. Результаты этого поиска определили высокий содержательный и художественный уровень таких, к примеру, картин, как «Большой вопрос» (Ирак), «Банкир Маргайя» (Индия), «Побег» (Афганистан), «Земля» (Вьетнам), «Жди меня» (Аргентина).

Знакомство с этими и другими кинопроизведениями позволяет глубже, объективнее оценить собственное творчество.



Сценарист Чен Нгок Тхань (Вьетнам) выступает на пресс-конференции

Сегодня в монгольском кино наблюдаются интересные, позитивные по существу, хотя и не лишенные трудностей процессы. В первую очередь речь идет о совершенствовании художественных форм адекватного отражения социалистической действительности современной Монголии, примет нового образа жизни в сфере производства и в быту, в большом городе и в далеком аймаке.

При этом наше кино сохраняет устойчивую, как бы генетическую приверженность ценнейшим традициям народной культуры, что очень заметно, скажем, в показанном на фестивале фильме режиссера Жамиана Бунтара «Гордый орел», где тщательно, с любовью реконструированы древние монгольские обычаи, наши традиционные праздники, костюмы, старинный уклад жизни.

Развитие социалистической культуры Монголии немыслимо без кинематографа, искусства, очень популярного среди трудящихся республики. Годовой объем студии «Монголкино» в Улан-Баторе — семь полнометражных игровых фильмов и более восьмидесяти частей лент короткого метража. На каждого жителя нашей страны приходится десять кинопосещений в год, и надо признать, что это — высокий показатель, если учесть, что в наших условиях организация киносеанса часто сопряжена с большими трудностями: одну юрту от другой порой отделяют сотни километров безлюдной местности.

В будущем году будет отмечено 50-летие монгольской кинематографии, основы которой были заложены благодаря большой и бескорыстной помощи советских друзей. Мы развиваем сотрудничество и с другими странами социализма. Так, недавно совместно с киностудией ДЕФА (ГДР) в Монголии была снята приключенческая лента «Следопыт» (в советском прокате — «Вождь Белое Перо»).

Монгольские кинематографисты проявили живой интерес к недавно принятому постановлению ЦК КПСС и Совета Министров СССР по кинематографии.

И хотя документ этот непосредственно обращен к работникам советского кино, очень многое в нем полезно, поучительно и для деятелей монгольского киноискусства.

Шадли Лахдар,
режиссер
(Организация освобождения Палестины)

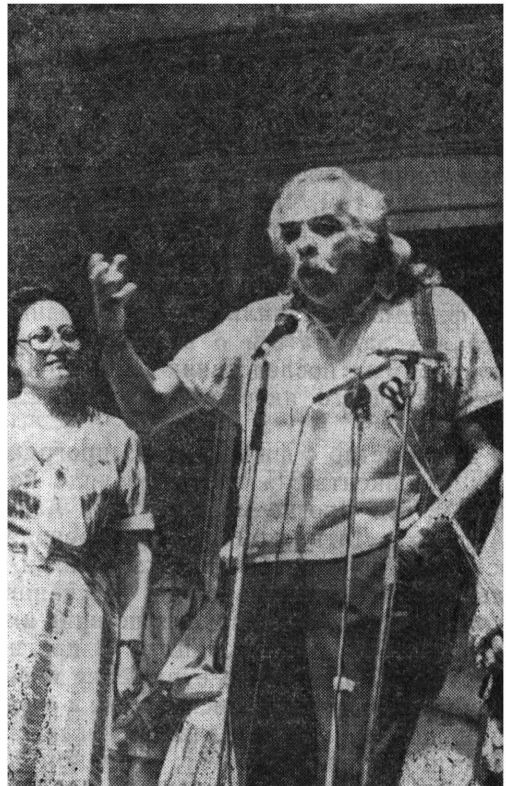
Для нас, представителей арабского народа Палестины, Ташкентский международный фестиваль — еще одна возможность привлечь внимание мировой кинематографической общественности к национальной трагедии палестинцев, к той борьбе, которую мы ведем многие годы за право жить на родной земле. Здесь мы постоянно чувствуем, что не одиноки перед лицом израильской агрессии, что передовые деятели культуры стран Азии, Африки и Латинской Америки солидарны с нашим справедливым делом. Здесь крепнет наша вера в правильность выбранного пути и в грядущую победу.

Близко к сердцу мы восприняли слова советского президента Константина Устиновича Черненко о том, что прогрессивное киноискусство трех континентов правдиво отражает обстановку в нашем неспокойном мире, в котором идет борьба сил разума и созидания против сил безрассудства и разрушения. Многие фильмы, показанные на фестивале, подтверждают справедливость этой глубокой оценки. Думаю, что каждый, кто видел такие ленты, как документальный рассказ Малика Каюмова о происках контрреволюции в Афганистане «Кто стреляет в республику?», драматическая хроника мужества патриотов Никарагуа, защищающих завоевания революции, — «Огонь с севера» или фильм, созданный группой сальвадорских кинематографистов «Путь к свободе», будет со мной согласен.

Палестинское кино родилось и обрело свой голос в исключительных условиях сопротивления израильским захватчикам. Но создание кинолетописи героической борьбы народа Палестины — не единственная наша задача. Народ, которого лишили родины, должен сохранить память о ней, должен спасти свою историю и культуру. Вот почему наряду с фильмами, снятыми под огнем, на полях сражений, мы работаем и над картинами, которые передают своеобразие наших национальных обычаев и культурных традиций, колорит народной жизни.

Ташкентский фестиваль мы рассматриваем прежде всего как представительный политический форум единомышленников, выступающих за мир на

Режиссер Армандо Роблес Годой (Перу)



земле, за освобождение всех угнетенных наций. Киноискусство играет видную роль в общественной жизни современного мира, ибо экран, заявляющий гневный протест против империалистической агрессии, объединяющий людей доброй воли в их стремлении отвести от человечества угрозу ядерной катастрофы, — это действенное средство политической борьбы. Фестивальный экран Ташкента — наглядное и яркое тому подтверждение.

Один из наших фильмов, демонстрировавшихся в документальной программе VIII Ташкентского кинофестиваля, называется «Бомбы для всех». Это своеобразное видеописьмо президенту США Рейгану, в котором выражены гнев и возмущение палестинцев в связи с преступной политикой Вашингтона на Ближнем Востоке и в других регионах. Своей картиной мы хотели показать, какими бедствиями оборачивается эта политика для мирного населения арабских стран. Еще раз напомнить о том, что американские бомбы разрушали наши города и селения, убивали и калечили женщин и детей. И еще нам хотелось, чтобы кадры этого фильма заставили людей в разных странах задуматься о возможных непоправимых последствиях размещения американского ядерного оружия в Европе.

Знакомство с фильмами из программы «Ташкента-84» вновь убедило нас в том, что многие мастера кино Азии, Африки и Латинской Америки проявляют серьезную озабоченность в связи с нынешней международной обстановкой, крайне обострившейся по вине империалистической реакции. В других картинах нашли свое отражение позитивные процессы, происходящие в странах, добившихся подлинной независимости. Авторы ряда лент познакомили нас с культурной жизнью народов Азии, Африки и Латинской Америки. А взятые вместе, эти кинопроизведения складываются в пеструю, богатую оттенками и достоверными деталями панораму современной действительности трех континентов.

Отправляясь в Ташкент, мы рассчитывали встретить здесь товарищей по искусству и борьбе, которым близки и понятны наши помыслы, наши творческие устремления и патриотические чувства; нам хотелось вернуться домой с новыми планами и проектами, с новыми знаниями. И фестиваль оправдал наши надежды.

Гадалла Губара,
режиссер
(Судан)

Развивающиеся страны Азии, Африки и Латинской Америки, несмотря на все существующие географические и национальные различия, сталкиваются сегодня с общими проблемами, от решения которых зависит их будущее. Только добившись подлинной независимости и полностью равноправного положения в мировом сообществе, они могут рассчитывать на достижения социального и экономического прогресса. И эта цель, в свою очередь, может быть достигнута лишь при условии прочного и справедливого мира на планете. А для того чтобы идеалы мира и свободы получили свое реальное претворение в действительности, нужны объединенные усилия государств, народов, всех людей доброй воли на земле. Ташкентский фестиваль с его девизом, призывающим защищать высшие ценности человечества, способствует консолидации прогрессивных сил афро-азиатского и латиноамериканского регионов. Именно это обстоятельство определяет в первую очередь высокий международный престиж киносмотра и

его общественно-политическое значение. Глубоко закономерно, на мой взгляд, что мысль об объединяющей роли передового киноискусства отчетливо прозвучала в приветственном послании, направленном в адрес Ташкентского фестиваля главой Советского государства Константином Черненко, сердечно пожелавшим успеха нашему форуму.

Достаточно хотя бы один раз побывать на фестивале в Ташкенте, чтобы понять, сколь существенным является его вклад в развитие прогрессивных направлений в киноискусстве Азии, Африки и Латинской Америки. Мне хочется выразить благодарность Советскому правительству и кинематографистам СССР за предоставленную нам, деятелям кино развивающихся стран, возможность продемонстрировать свои творческие достижения и обсудить волнующие нас проблемы, встретившись на этом киносмотре, который отличает исключительно доброжелательная, демократическая атмосфера.

Правительство Судана уделяет большое внимание кинематографу как эффективному средству воспитания и просвещения людей, повышения их культурного уровня. У нас в стране, наряду с крупными частными кинофирмами, действует Государственная кинокорпорация, занимающаяся производством документальных лент пропагандистского характера и фильмов, в которых находят отражение история страны и наши национальные традиции. На нынешнем этапе развития суданской кинематографии ставка на документалистику оправдывает себя с точки зрения общественных функций экрана. И все же главной нашей задачей является расширение производства игровых полнометражных фильмов. Пока мы делаем всего один такой фильм в год, но у нас уже есть молодое поколение режиссеров, которые предпринимают попытки поднять национальное киноискусство Судана до уровня лучших образцов мирового кино; они снимают картины серьезного социального содержания. Однако надо отдавать себе отчет в том, что начинающих мастеров подстерегает опасность подражания стандартам коммерческого кинематографа, прежде всего — американского, чья продукция попадает на наши экраны в большом количестве. Необходимо противодействовать этой тенденции, ибо настоящий художник не должен идти по пути наименьшего сопротивления, подстраиваясь под неразвитый вкус; он должен искать свои формы и способы художественного выражения близких ему и нужных людям идей, говорить правду о действительности.

На VIII Ташкентском фестивале суданскую кинематографию представляет поставленный мною игровой фильм «Таджудж», сюжет которого основан на мотивах старинной легенды. Этой истории более трехсот лет, но она по-прежнему продолжает волновать сердца людей, пробуждая в них нежные, светлые чувства. Чувства, необходимые человеку во все времена.

На фестивале в Ташкенте я видел немало картин, отвечающих его благородному девизу. Мне довелось здесь встретиться с коллегами из разных стран, людьми интересными и одаренными, посвятившими себя служению правдивому, гуманистическому киноискусству. Ташкентский форум кино — это их фестиваль, их праздник. И пусть он остается таким всегда.

«Чапаеву» — 50

Виктор Шкловский

Мои друзья, вы, кинематографисты молодого и среднего поколений, говорите сегодня о «Чапаеве». Позвольте мне принять участие в вашей заочной беседе.

Я хочу сказать о нем несколько слов, потому что прекрасный фильм братьев Васильевых вырос на моих глазах.

Начинался он как незаметная, малозначащая лента. Не было богатого реквизита, хороших декораций. Все было скромно.

Но фильм вырос, вырос неожиданно быстро, как береза на крепостной стене.

Надо научиться работать с малыми возможностями, работать в стесняющих тебя условиях, работать с тем, что у тебя есть.

Трудно черпать воду воображаемыми ведрами.

«Чапаев» учит нас росту. «Чапаев» учит нас смелости.

Я помню, как постепенно, по ходу работы над фильмом, вырастал сам Чапаев. И трудно сказать, кто рос быстрее: фильм или его герой.

Знаменитая сцена, когда Чапаев рассказывает о своем понимании роли командира в бою, рассказывает, показывая это на случайно попавших ему на глаза картофелинах, — родилась прямо на съемочной площадке, в ходе работы.

«Чапаев» учит нас использовать и разворачивать случайные удачи. В фильме может «работать» и пара картофелин. Надо только точно определить место режиссера в бою.

Режиссеры Сергей и Георгий Васильевы, которые с моей легкой руки стали «братьями», вырастили из реального, но сырого материала фигуру обыкновенного гениального человека. Была в тогдашнем кино такая гордая фраза: «обыкновенная гениальная фильма».

Нужно только вовремя почувствовать, куда ведет тебя материал.

«Тихо! — кричит Петька и стреляет в воздух. — Чапай думать будет!»

Тише! Мы еще не все додумали и далеко не все поняли в этом фильме. Будем внимательны к юбиляру.

Вот уже пятьдесят лет я смотрю, как растет «Чапаев».

Тут я выразился не очень точно. Фильм не растет сам по себе. Он растет, поддерживаемый народной любовью, гордостью за нашу армию и нашу историю.

Не надо бояться риска. Хуже всего — идти проторенными путями. Рискованно было пригласить на роль Чапаева Бабочкина.

Но риск оправдал себя.

Потому что режиссеры искали свою дорогу в искусстве.

...Не помню, кто рассказывал такую историю. Обсуждают «Чапаева» в деревне.

— Ну, как, — спрашивают, — у вас выплыл?

— Да нет, не видели... А говорят, в соседней деревне — выплыл.

Дорога искусства ведет в эту соседнюю деревню. И я предлагаю вам туда и идти.

Вадим Абдрашитов

Я не раз думал о том, почему «Чапаев» в свое время произвел такое, можно сказать, шоковое впечатление и почему он с годами не утратил ничего в силе своего воздействия на массовую — именно массовую — аудиторию. Картина Васильевых, в которой центральный персонаж — подлинный герой, борец, гражданин, вождь, — несомненная и общепризнанная удача потому, что Чапаев — реальный характер, живой человек. Я убежден, что разгадка именно в этом.

Разумеется, огромное значение имела тематика фильма. И материал — гражданская война. И замечательный, интригующий сюжет. И времени к 1934 году прошло как раз столько, сколько нужно, чтобы героические события еще не ушли в учебники по истории, но уже стали легендарными и снова обнаружилась художественная тяга к этому материалу — и у кинематографистов, и у зрителей.

Однако и после «Чапаева» выходили фильмы с более лихими сюжетами, и с актерами, игравшими не хуже Бориса Бабочкина, а ведь уже не повторилось сочетание «чапаевских» факторов, обусловленное наличием столь достоверного, жизненно правдивого и наполненного характера.

Для меня эта картина абсолютно современна по той простой причине, что она отвечает на вопросы, которые волнуют нас сегодня.

Вот, например, мы много говорим о современном положительном герое. Мы можем спорить о нем сколько угодно, но пока мы, рассуждая о том, каков он есть в жизни и каким ему быть на экране, понимаем положительного героя как героя идеального (точнее сказать — идеализированного), мы с места не сдвинемся. Я в этом глубоко убежден. Ведь «идеальный герой» — это персонаж вычисленный, сконструированный в соответствии с определенной схемой. Он отвечает набору неких требований, но в действительности не существует. Это фигура мнимая. Именно поэтому она, как бы тщательно ни выписал ее сценарист, при всех стараниях актера на экране не оживает. Это фигура-функция. Сколько раз мы встречаемся с ней в фильмах, в которых вроде все есть. И события развиваются — эпизоды грамотно вытекают один из другого. И персонажи группируются «за» и «против» центрального героя. Но сам он настолько положительный, что некуда и незачем ему развиваться, ни к чему действовать и бороться: он и так должен всех победить и убедить своей идеальностью.

Мне смотреть такие картины скучно. Они лишены жизненного содержания, как бы ни были новы их сюжеты и сенсационен фактический материал. Сюжет меня интересует постольку, поскольку он является не конечной целью авторов, а двигающей силой, с помощью которой разматывается нить характера или, наоборот, создается характер, так сказать, плетутся его кружева. Сюжет — это пружина, которая раскручивает характер, выявляет его, создает на экране. Ярчайший пример и образец — «Чапаев» Васильевых.

Конечно, так называемые «сюжетные» фильмы выходят в большом количестве и нередко пользуются успехом (правда, кратковременным). Но в искусстве остаются те произведения — и «сюжетные», и «бессюжетные», — в которых есть живые характеры. Вспомним фильмы о героях гражданской войны. Кого из них можно поставить если не рядом с экранным Чапаевым, то хотя бы не очень далеко, в одном ряду? Может быть, это Котовский из картины А. Файнциммера. Подчеркиваю: может быть —

все-таки совсем другой художественный масштаб, хотя есть, так сказать, типологическое сходство. И заметно влияние «Чапаева» на «Котовского», который вышел в 1943 году. (Фильмы «Броненосец «Потемкин», «Мы из Кронштадта», поставленные на историко-революционном материале, — в другом ряду: в них создан образ коллективного героя.) А вот картин, в центре которых — реальное историческое лицо, рядом с «Чапаевым» не много можно поставить.

Почему? Думаю, для того чтобы появился «Чапаев», нужна прежде всего смелость. Признаться, я просто не понимаю, как Васильевы в ту пору отважились на такое. Ведь это по самому большому счету художнический подвиг. В начале 30-х годов ни в литературе, ни в театре, кажется, ничего похожего и не было. О «живом человеке» шли нескончаемые споры. Психологически разработанный характер стучался в дверь искусства, но стук этот слышали немногие. Уже появился старый рабочий Бабченко во «Встречном», уже снималась «Юность Максима», где был заявлен живой, развивающийся характер, но вдруг врывается на экран характер совершенно новый, невиданный, небывалый: не положительный и не отрицательный, не идеальный и не приземленный, но живой! Противоречивый, динамичный, имеющий свою историю и предысторию, свои традиции, свою реальную историческую основу и одновременно — фольклорные корни. И это в то время, когда книга Дмитрия Фурманова была уже хорошо известна, а образы многих героев канонизированы!

Васильевы не побоялись отойти и от книги, и от канона — не опровергая, не отрицая их, а углубляя и выражая свое понимание истории, свою трактовку событий, свое ви́дение характера. Это и есть открытие, потому что их понимание, трактовка, ви́дение были оригинальными и остросовременными.

А открытие всегда требует смелости. Вот один из важнейших уроков фильма.

Конечно, Чапаев сыгран не только Бабочкиным, на центральный персонаж «работает» в фильме буквально все. Васильевы мастерски построили актерский ансамбль. Ни один человек из окружения комдива не дан столь же объемно и рельефно. Даже Петька находится «при Чапаеве» не только как ординарец, но и в художественном «подчинении». Он по-своему оттеняет жизненную наполненность главного героя.

Удивительно точно сыгран Фурманов. И насколько современна внутренняя и внешняя техника Блинова! Он создает образ в полном смысле слова положительного героя, вот уж действительно — идеального, однако в нем нет ничего от схемы, от каталога обязательных качеств, потому что он существует не сам по себе, а рядом с Чапаевым и дополняет, углубляет его, дает перспективу. Он занимает в фильме точно продуманное место, не претендуя на большее. Васильевы сделали центральным героем не Фурманова, а Чапаева (хотя и такое решение в принципе возможно), не испугались того, что комиссара зрители будут уважать и любить, но сердца свои навсегда отдадут Чапаю. Режиссеры понимали, что эти персонажи в фильме порознь не существуют и в сознании зрителей не разъединятся. Мы покорены Чапаевым, который духовно породнился с Фурмановым.

И вот еще одна мысль, чисто режиссерская и, может быть, кощунственная, — о финале картины. Если бы Чапаев был в фильме более схематичен, более функционален или если бы

в нем было, так сказать, больше от кино, от известных образов, мне его не было бы так жаль, — по-зрительски, в непосредственном эмоциональном восприятии. А здесь на твоих глазах погибает не персонаж — живой человек. Я переживаю смерть не исторического лица, а человека близкого. Обычно гибель героя мы переживаем эстетически, сознавая дистанцию между жизнью и искусством. А в восприятии финала «Чапаева» эта дистанция как бы исчезает: эстетическое чувство поглощается жизненным, реальным потрясением. Не здесь ли разгадка тайны финала и фильма в целом?

Для меня, повторяю, «Чапаев» — это ответ на те вопросы, которые нас сегодня волнуют. Разумеется, не исчерпывающий, не снимающий проблемы с повестки дня. Ответ в том смысле, что мы, думая, скажем, о современном положительном герое, не должны забывать опыт Васильевых.

Для меня «Чапаев» — и сегодня современный фильм. Если бы он был поставлен в 1984 году, он заслужил бы славу новаторского произведения и, конечно, вызвал бы ожесточенные споры — в том числе и о том, можно ли в таком виде изображать героя гражданской войны, таким ли должен быть положительный герой, можно ли заканчивать картину так трагически, не доснять ли оптимистический финал про Петьку и Анку в зрелом возрасте. Словом, новый фильм оказался бы в самом центре наших кинематографических проблем и забот — где и находится картина, которой уже полвека!

Александр Александров

«Чапаев» — это прежде всего глубоко народная картина, по сути своей народная, а не только потому, что в ней рассказывается о людях из народа. Давайте вдумаемся, каковы составляющие этого фильма?

Есть книга Фурманова, хорошая книга, есть реальные события того времени, о которых рассказывает эта книга, и, наконец, есть реальные события как исторический материал, и есть герой, живший на самом деле. Но почему при всей известности книги Фурманова, при всей героичности и трагичности судьбы реального Чапаева мы все же, произнося само имя Василия Ивановича, вспоминаем прежде всего кинокартину? Я думаю, потому, что все составляющие, влившись в фильм, создали сплав неразделимый, и потому, что Чапаев кинематографический стал для нас самым настоящим, реальным Чапаевым. Как подлинно художественный, а значит, и в чем-то собирательный образ он, на мой взгляд, мог оказаться ярче своего прототипа; больше нести в себе от народа, чем это присутствовало в конкретном человеке в конкретных исторических обстоятельствах. Сам Чапаев — фигура былинная, он человек эпоса, и только потому, что жизнь его прошла в близкое нам историческое время, мы знаем, каким он был на самом деле. Чапаев экранный — это уже создание эпоса. Если бы события, о которых рассказывается в фильме, были удалены от нас в глубь веков, мы бы воспринимали его как личность легендарную. Как наших былинных богатырей, героев русского эпоса. Но ведь у них были прототипы, тому есть доказательства и летописные свидетельства.

Чапаев сродни этим героям. Во-первых, он прежде всего воин. Звание воина всегда очень высоко ставилось на Руси. Во-вторых, он хоть и герой, но проявляет слабости воистину человеческие, и этим он близок каждому. Богатыри наши тоже не без слабостей: Алеша Попович был хвастлив, Илья — самолюбив и заносчив.

Чапаев тоже порой хвастлив, но, как говорилось в былинах, он «правдой хвастает». Чапаев — великодушен и в то же время тверд. Чапаев — наивен и чист, он и погибает, окруженный врагами, так погибают только очень доверчивые люди. Экранный Чапаев — это уже почти создание фольклора о герое гражданской войны. А фольклор всегда опирается на реальность, из нее вырастает, недаром былина — это быль, то есть то, что было когда-то. По глубине охвата, по проникновению в пласты народной жизни картину «Чапаев» можно сравнить в нашей литературе только с «Тихим Доном». В этом фильме есть все: есть гражданская война, есть смерть, есть смех и слезы, есть устремленность в будущее.

А Чапаев — Бабочкин? Актер, слившийся с образом настолько, что всю последующую жизнь в нем один герой только и виделся. Прекрасный актер, пожертвовавший себя образу. Другого такого случая я в истории, пожалуй, и не упомню. Он пытался доказать, что как актер может многое и многое, и он действительно мог. В связи с этим мне вспоминается история с памятником Андерсену в Копенгагене, который строили при жизни писателя. На проекте памятника Андерсен был изображен в окружении детей. Он требовал, чтобы детей убрали, утверждая, что он не только для детей писал, а большей частью — для взрослых. Но время решило по-своему, в истории остались его сказки. Они заслонили собой все остальное, хотя литератором он по тому времени был изрядным.

Так и Бабочкин уже при жизни отлил себе памятник в образе Чапаева, и порой мне кажется, что сам он в глубине души должен был роптать на судьбу за тот единственный, поистине гениальный час в его жизни, который заслонил собой все, что он сделал и собирался сделать.

Если говорить о том, как воздействует «Чапаев» на современный кинематограф, то надо сказать, что это влияние очень широко прежде всего потому, что Чапаев, как герой эпоса, глубоко вошел в народную жизнь, и художник истинно народный не может не испытывать на себе этого влияния.

Михаил Беликов

Подлинные произведения искусства, неразрывно связанные со своим временем, переступают его границы и сохраняют свое значение и в последующие эпохи.

«Чапаев» — одна из вершин советского киноискусства — не утратил силы своего воздействия и по сей день. Его смотрят сегодня с таким же вниманием, как смотрели пятьдесят лет назад.

«Чапаев» явился продолжением традиций немого кино: масштабности, пафоса, гармонической ясности «Броненосца «Потемкин», человечности и драматизма «Матери». Революционная масса была воспета в первом фильме, революционный герой — во втором. В «Чапаеве» герой и масса предстают в неразрывном драматургическом единстве, решая проблему «судьбы народной».

В развитии советского киноискусства «Чапаев» определил целую эпоху. Все последующие поколения кинематографистов испытывали на себе влияние этого замечательного фильма. Он учит ясности, целесообразности, гармоничности художественных средств, вниманию к человеческой психологии, напряженному драматизму действия, гуманизму. Каждая сцена, каждый кадр «Чапаева» могут служить и служат творческим университетом для молодых художников кино.

Сцена «психической атаки» по праву считается одним из лучших достижений мирового кинематографа. Когда из-за холма, опережаемая нарастающим «ура!», вылетает кавалерия красных и впереди в развевающейся черной бурке — Чапаев, то испытываешь потрясающий накал чувств невиданной силы...

«Чапаев» останется фильмом «всех времен и народов». Его бессмертие, на мой взгляд, прежде всего связано с образом главного героя. Но Чапаев — герой далеко не однозначный. Мы, кинематографисты, знаем, как нелегко создавать образ положительного героя, чтобы он был близок миллионам людей, героя, которому хотелось бы подражать, которым хотелось бы восхищаться. Это одна из проблем сегодняшнего киноискусства. А посмотрите, как выпукло обрисован в Чапаеве человеческий характер с его революционным пафосом, с полетом фантазии и с исконно русской смекалкой и хитрецой! Как выявлена в нем героика эпохи!

Драматургически «Чапаев» построен как история развития и формирования характера героя. Все действующие лица фильма вступают с Чапаевым в тот или иной конфликт, причем каждая сцена является как бы их поединком, противоборством, имею в виду не только конфликты антагонистические, непримиримые, выраженные в борьбе красных и белых, революции и контрреволюции, но и конфликты между друзьями-единомышленниками, их столкновения на общем пути к общей цели, их борьбу не друг с другом, а друг за друга. Таковы взаимоотношения Чапаева с Петькой, которого он сурово воспитывает, растит, а потом чему-то учится у него и сам, с Анкой, вызывающей у него сначала недоверие, а затем восторг, с Фурмановым, у которого, несмотря на все свое внешнее сопротивление, он учится коммунистической дисциплине, революционной принципиальности. Благодаря напряженному драматическому противостоянию всех действующих лиц фильм динамичен, характеры героев находятся в развитии, в активном становлении личности. И это придает каждому образу необычайную привлекательность и силу...

Образ Чапаева — это типическое выражение народного характера в эпоху революции и гражданской войны. Он доступен, понятен нам своей человечностью. Он величав и бессмертен своим революционным пафосом. Он народен.

Владимир Меньшов

Хорошо кем-то сказано: «Гомер — это не только «Одиссея» и «Илиада», но и спор семи городов вокруг него». В нашу оценку великого произведения обязательно включается и опыт восприятия его предшествующими поколениями, комментарии специалистов, воспоминания современников. Наше нынешнее восприятие «Чапаева» трудно отделить от знаменитых демонстраций с плакатами «Мы идем смотреть «Чапаева», от вошедших в поговорки «Наплевать и забыть!» и «Где должен быть командир?», от профилей Сергея и Георгия Васильевых на медали Государственной премии РСФСР.

Время вымывает из произведений искусства важнейшее их качество — заразительность, при этом обнажается каркас вещи, понятнее становится, как она сделана и во имя чего, но испытать то чувство эмоционального ожога, которое владело самыми первыми зрителями, слушателями или читателями, нам уже не дано. Поэтому говорить о прямых уроках «Чапаева» для современных художников, по-мое-

му, было бы некоторой натяжкой, зато опосредованные связи этого выдающегося фильма с нынешним кинематографом совершенно бесспорны.

«Чапаев» — больше, чем фильм: это событие, давшее толчок новому направлению в развитии советского кинематографа. «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Земля» во многом опережали способность массового зрителя к восприятию сложного метафорического киноязыка. Наибольшее признание в то время они получили среди интеллектуалов, ценителей, критики. Ориентация на их мнение казалась единственно верной и направляла поиск художников.

Студии с нетерпением ждали новых работ Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина... А в тиши «Ленфильма» два малознаменитых режиссера на маленькую смету снимали картину с незамысловатым сюжетом, непритязательную по форме.

Представляю, как, закончив картину, переживают они во время первого просмотра: как принимают, смеются ли?.. Сами-то они видят только недостатки и просчеты. И вот фантастический момент принятия картины народом. Признание фильма многомиллионным зрителем ошеломляет его создателей... .

Меня занимает момент рождения чуда. Его непредсказуемость и в то же время насущная закономерность для конкретного времени. Как осмелились авторы, полагаясь лишь на собственное интуитивное чувство, полностью доверяя внутренним законам вещи, выйти за рамки уже сложившихся кинематографических канонов?

Осознанно или неосознанно стремились они соединить новое содержание с традиционными формами классической драматургии? Драматургические законы, по которым создана лента, не новы (в частности, многие роли в фильме можно разложить на классические амплуа). До «Чапаева» они представлялись чуждыми, противоречащими существу революционного искусства. Поиск Васильевых дал удивительный эффект: старые формы, исполненные революционного содержания, обрели свежее дыхание современности и новое звучание. В этом — замечательное достижение «Чапаева». Его авторы первыми осознали уникальную возможность создать на революционном материале увлекательную, зрительскую (на прагматическом языке — коммерческую) ленту. Они интуитивно почувствовали новое магистральное направление кинематографа, осознали мощь его воздействия. Ведь при пустых залах пропагандистский заряд тратится даром, и тогда самому глубокому произведению не достучаться до сердец зрителей. Трудно преувеличить степень влияния «Чапаева» на людей разных поколений. Пример этот вдохновлял, воодушевлял, привлекая к новому направлению и многих художников.

Одной из особенностей великолепной режиссуры «Чапаева» является ее незаданность. Живой момент импровизационности в творчестве художников-единомышленников наполнил ленту ощущением сиюминутности происходящего.

И, конечно же, главным открытием фильма стал глубоко народный образ его героя. Поразительное проникновение в суть национального характера, такого близкого, знакомого всем. В герое Б. Бабочкина соединились широта души, крутость нрава, бесшабашность, юмор и лукавая самоирония — непременнейшая особенность русского характера. На «Чапаеве» много и от души смеются. Открытие этого подлинно народного образа до сих пор восхищает.

На этой магистральной линии создавалась и советская киноленинниана, и прежде всего фильм, рожденный сотворчеством А. Каплера, М. Ромма и Б. Щукина — «Ленин в Октябре». Мне кажется, что в решении сложнейшей задачи, стоявшей перед художниками, был использован опыт «Чапаева». Именно этот путь представляется мне наиболее верным. Образ, созданный Щукиным, наполненный внутренним светом, излучающий удивительные токи обаяния, вызывает доверие, любовь зрителей. Возможно, это и есть преемственность замечательных традиций нашего кинематографа.

Валерий Приёмыхов

Если говорить сегодня о «Чапаеве», то надо не повторять обкатанные похвалы таланту его создателей, а думать о том, как картина работает на сегодняшний кинопроцесс. Осталась ли она для нового поколения кинематографистов образцом, который заставляет стыдиться своей неумелости, несамостоятельности, робости перед многообразием жизни?

Наши самолетостроители, к примеру, могут сегодня хоть и с умилением, но снисходительно смотреть на первые шаги советской авиации. Снисходительный взгляд кинематографиста на давние достижения авторов «Чапаева» докажет лишь его невежество. Но, к сожалению, какие-то открытия фильма утеряны, забыты, а то и просто не восприняты изначально — по крайней мере многими из тех, кто «делает кино», а не размышляет о нем на страницах серьезных книжек.

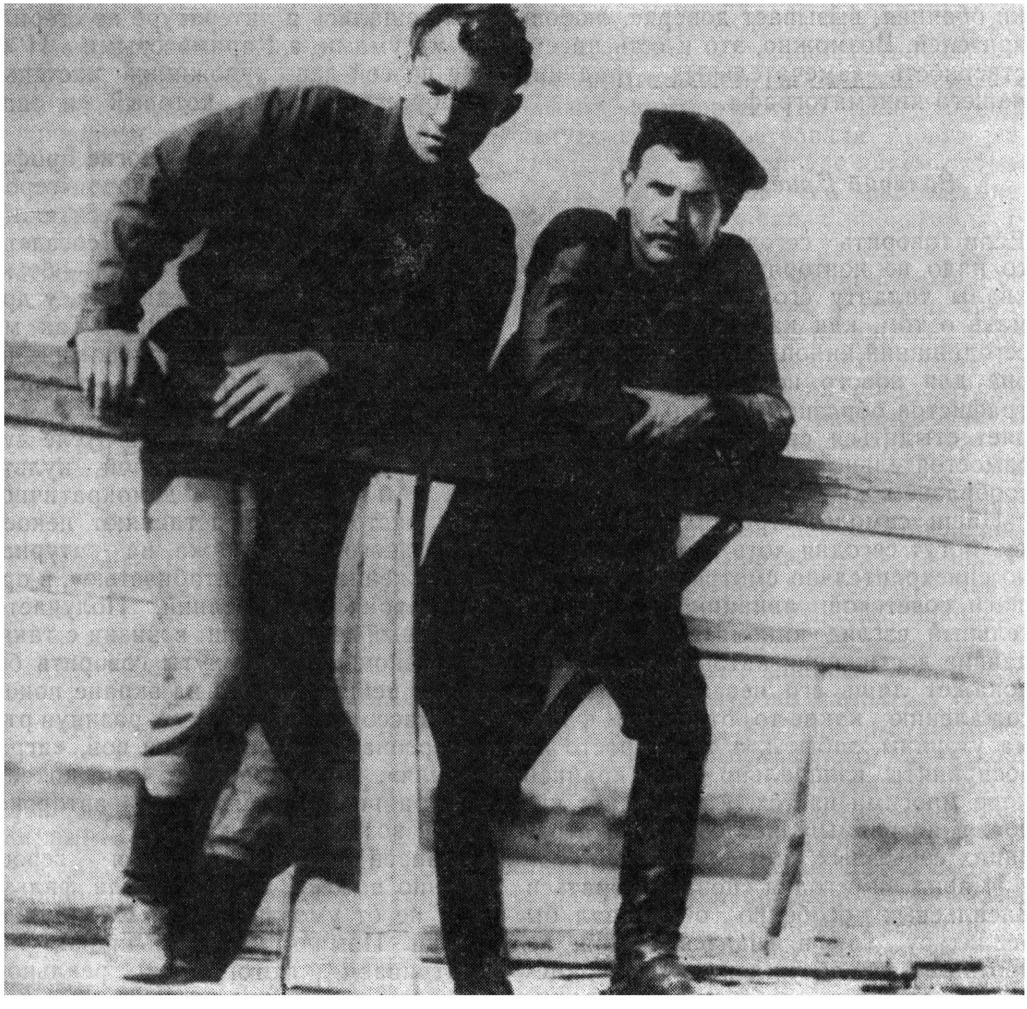
И вряд ли сегодня сценарий братьев Васильевых особенно обрадовал бы редактуру. Так и видятся строки из протокола его обсуждения: «герой сценария слишком забытовлен, принижен», «его аргументы в спорах, его поведение в некоторых сценах низводятся до комикования... все в целом мешает персонажу вырасти до масштабности реального героя гражданской войны...», «отмечая важность историко-революционной темы... предлагаем авторам...»

Забытовленность Кутузова была с восторгом «открыта» мировой литературой, когда она взялась за горькую тему мировой войны. Вечные проблемы решались в литературе не стерильными умами, а Карамазовыми... И все же по сей день художники частенько изображают героя, который «и спать ложится в эполетах».

Иногда кажется, что многие профессионалы воспринимают слово «герой» на уровне восторженного десятиклассника. В детстве у меня по соседству жили два фронтовика. Один — безногий инвалид с двумя медалями, у другого — полна грудь орденов. Так мы, мальчишки, думали: с орденами — настоящий герой, а безногий дяденька Петр — не герой, а просто так.

Авторы «Чапаева» шли в русле лучших традиций отечественной культуры, культуры глубоко демократичной. Как часто нам представляют некоего ходульного персонажа на котурнах, нагруженного «масштабностью», в ореоле героических деяний. Получается странный перевертыш: в жизни с таким человеком и две минуты говорить было бы неинтересно, а на экране покорная массовка слушает его, разинув рты, и персонаж лезет из кожи вон, «играя короля». Хотя король-то сам по себе фигура выморочная, лишь авторской волей возведенная в герои.

Чапаев для нас остался героем именно потому, что создатели фильма шли не от умозрительной схемы, а от жизни. Помню, мы, мальчишки, рассматриваем фотографии реального Чапаева в учебнике по истории, а кто-



«Чапаев».
Чапаев — Б. Бабочкин,
Фурманов — Б. Блинов,
Елань — В. Волков

Крестьянин — Б. Чирков,
Петька — Л. Кмит,
Казак — С. Шкурат

Чапаев — Б. Бабочкин,
Петька — Л. Кмит

то говорит не очень уверенно: «Вообще, похож...» Имелось в виду — на Чапаева — Бабочкина. Бабочкин в роли Чапаева существует без актерской дистанции к герою, чем так грешат многие исполнители сегодня. И фильм существует в памяти поколений как документ истории и как свидетельство высочайшего мастерства его создателей.

А представьте только, как могло бы достаться сегодня братьям Васильевым за жанровую неопределенность сценария! Ох, уж эта пресловутая неопределенность! За постулатом определенности — чаще всего скука, схема, снобистское неуважение к зрителю. Или расхожая формулировка: «В жизни так не бывает». Но ведь мерило искусства — не житейская, бытовая достоверность, а художественная правда. И именно художественной правде обязан «Чапаев» своей долгой жизнью, непреходящей любовью зрителей.

Уроки «Чапаева» надо усваивать не по-школярски, раскладывая по кадрам сцену «психической атаки», «разговор Фурманова с Чапаевым на мосту», хотя и это в смысле профессиональной учебы тоже необходимо. Главное — учиться не подражать, а открывать, искать истину и не бояться ошибиться...

Андрей Ростоцкий

Секрет того, что картина смотрится и сегодня, спустя 50 лет, наверное, в том, что на экране не просто некий «героический герой», который действует безошибочно точно во всех драматических ситуациях, а человек — со всеми своими слабостями и недостатками, со всей своей огромной душевной силой. Конечно, «героический герой», да еще с шашкой наперевес, тоже может быть интересен для определенного круга зрителей, особенно если это хорошо снято. Но вот герой подлинный — по правде жизни — остается в памяти людей на долгие годы, что и произошло с Чапаевым — Бабочкиным.

Уже много было сказано о том, как Бабочкин создавал своего героя. Но как объяснить ту удивительную вещь, о которой может только мечтать каждый актер, когда все до единого, вся страна поверили, что Бабочкин — это Чапаев. А когда происходит такое слияние актера с образом, уже начинает работать не столько разум зрителей, сколько их чувство. Авторы фильма заставили всем сердцем поверить в своего героя, в его судьбу, хотя известно, что она была несколько иной. Они придумали Чапаеву романтическую смерть. И я помню, что мы, будучи детьми, увидев актера Бабочкина в других ролях, были уверены, что Чапай не утонул, а все-таки перехитрил белых, выплыл.

Герой Бабочкина обаятелен — поэтому даже в его недостатках мы усматриваем достоинства. Есть такой термин — «положительное обаяние актера». Отличающийся этой особенностью актер, играя героя положительного во всех отношениях, никогда не будет нам утомителен этой своей заведомой положительностью, мы будем ему верить во всем. Но если возьмется за подобный образ другой актер, не обладающий такой способностью, его герой не станет для нас заразительным. Мы ему не поверим, не захотим ему следовать. В данном случае Борис Андреевич Бабочкин обаятелен во всех своих проявлениях: и когда обзывает двух ни в чем не повинных людей «клистирными трубками», и когда расхаживает по штабу в мундире «не по форме», и в сцене с «картофельной» атакой...

Думаю, что секрет успеха Бабочкина во многом объясняется присущим

ему природным юмором. Ведь если играть всю роль только на пафосе, без определенной доли иронии, то даже самые положительные явления могут стать пресными, невыразительно однообразными.

И конечно же, в таком тотальном успехе фильма повинны и ясная, крепкая драматургия, и изобразительная выверенность каждого эпизода, и меткость каждой фразы — ведь многие из них стали афоризмами. На мой взгляд, одна из самых ярких кульминаций картины — это конная атака Чапаева и его бойцов. Не знаю, насколько точно рассчитан эпизод с профессиональной точки зрения, но спасение пехоты приходит именно в тот момент, когда это необходимо по о щ у щ е н и ю.

Борис Андреевич Бабочкин назвал «Чапаева» первой советской кинотрагедией. Я бы назвал его и одним из первых приключенческих советских фильмов, построенных на исторических событиях. Хотя, как правило, в приключенческих фильмах герой остается жив, а рядом с ним погибает либо его лучший друг, который зачастую бывает обаятельнее самого героя, либо его любимая девушка. Чем злее зло, тем острее мы ощущаем победу добра над злом. И в фильме «Чапаев», несмотря на трагический финал, добро торжествует с неумолимой силой.

Со временем меняется психология людей, отношение к жизни, но великие произведения искусства, такие, как, например, «Чапаев», учат нас, что патриотизм, честь, благородство — качества души, неизменно присущие подлинному герою.

Николай Скуйбин

Телевидение приучило нас смотреть фильмы вполглаза. Телевизор — «ящик» — сейчас нередко стоит на кухне, смотрят его, не отрываясь от ужина или от плиты. Нравится нам это или нет, но подобное, несколько потребительски-пренебрежительное отношение к экранному зрелищу переносится уже и на кинотеатры. Вызвать активное внимание и сопереживание зрителей стало сложнее.

Говорю это к тому, что и сам я в этом плане, наверное, не исключение. И знакомого вроде бы до мелочей «Чапаева» я посмотрел еще раз вот так же, по телевизору, на кухне — не так давно был повторный показ. Тем не менее старый фильм заставил отнестись к себе с вниманием, смотрел я отнюдь не вполглаза!

Превозносить «Чапаева», по-моему, нет смысла: это классика, тем все и сказано. Назойливые восхваления вызывают скорее обратный эффект. Однако, будучи поставлен (не без участия того же телевидения) в контекст повседневного современного кинопотока, фильм навел на мысли и о наших сегодняшних проблемах.

Чем жив «Чапаев»? Фильмы ведь стареют быстро. Находки тиражируются и становятся со временем банальностями, усложняя заодно и непосредственное восприятие первоисточника. Архаичными кажутся киноязык и актерская техника. Вроде бы и «Чапаева» это коснулось: тиражировать его достижения пытались, и не раз. С печальными чаще всего результатами. Создавались этакие могучие кинофигуры на постаментах. А «Чапаев» жив потому, что герой в нем — живой. Это ведь сейчас мы воспринимаем и самого Чапаева, и фильм о нем, и его время — как легенду. В сегодняшних лентах гражданская война все чаще предстает в качестве «исторического фона». Для Васильевых же и для тогдашних зрителей это была такая же современность, как для нас — начало 70-х годов. Можно сказать, что

фильм делался на современном материале, временна́я дистанция для зрителя 1934 года была меньшей, чем, например, между нами и нашим современником Гагариным...

Да, фольклор о Чапаеве начал создаваться еще при его жизни, и тем важнее для меня соотношение в фильме фольклорной поэтизации и суровой исторической правды. Любая поэтизация рискует обернуться выспренностью, если не опирается на правду характера, если любовь к герою переходит в умиление. Ведь в жизни путь к победе лежит через преодоление своих слабостей, своей слепоты, своего неумения, нерешительности или, наоборот, легкомыслия... Зритель это знает. И не верит в слишком правильных и неуязвимых.

Создатели фильма о Чапаеве любили и уважали своего героя таким, каким он был, с его трудным, порой неуправляемым характером, с анархическим прошлым, с наивностью и малограмотностью, — и с его чистотой и честностью, отвагой, талантом, человечностью. И время его, трудное и жестокое, рождавшее таких людей, было свежо в памяти. Честно воссоздавая на экране это время, не препарируя и не фильтруя жизненную правду, братья Васильевы тогда, пожалуй, блестяще решали проблему, именуемую сейчас проблемой современного положительного героя. И с этой точки зрения «Чапаев» оказывается очень поучительным и нужным сегодня произведением: в нем отсутствуют признаки мутантного экранного мира, выращенного на «гидропонике». Есть опасность притерпеться, привыкнуть к этому миру, в котором нет ничего от действительности, от правды жизни, кроме внешней похожести, все не настоящее — «гидропоника»...

Рядом с «Чапаевым» несостоятельность «гидропонного кино» становится очевидной. «Чапаев» властно понуждает нас разрушить невидимый фильтр, который внутри нас процеживает то, что мы знаем и думаем о себе и о жизни, чтобы из «очищенного вещества» мы уже делали фильмы. Делали «как надо». Иногда бывает полезно оглянуться и понять, что это самое «как надо» — не нужно никому.

Представим себе, что «Чапаев» впервые вышел на экраны сегодня. Все ли зрители и критики приняли бы его с восторгом, как открытие? Вероятно, прозвучали бы и вопросы: можно ли так изображать положительного героя? Окажет ли он благотворное воздействие на молодежь? Да и вообще, таким ли был Чапаев, не дискредитирует ли его фильм? И так далее. Вспомним, какие споры вызывал Егор Трубников. Чапаев Васильевых сегодня кое-кого напугал бы именно тем, чем он нам дорог, — неоднозначностью, ненормированностью, неканоничностью. Возможно, его сочли бы чересчур неуравновешенным, а Фурманова — недостаточно активным, поставили бы ему в вину слабое волевое начало. Запротестовали бы против начала фильма (чапаевцы бегут!), против эпизода с мародерством... Ах, как могли бы сегодня отредактировать этот фильм некоторые пуристы! А потом разводить руками: пустеют кинотеатры...

Не надо бояться правды, пусть даже жестокой, — вот один из главных уроков «Чапаева». Иначе его традиция прервется. На словах мы ратуем за героя крупного, яркого, сильного, своеобразного, но такие личности не бывают приятными для каждого и во всех отношениях. Мы отлично понимаем, что убеждает характер, данный в развитии — оно невозможно без борьбы и без перспективы, — а на деле нередко лишаем героя поля битвы

и вместо процесса «играем результат». В экранном Чапаеве нам важна не только фигура полководца, в которого он вырастал, а сама перспектива его развития, сам этот рост. Сложный, противоречивый человек одухотворен великой целью, в достижении которой он нашел себя. Быть может, в этом и состоит секрет обаяния «Чапаева».

Эльдор Уразбаев

Годы идут, меняемся мы, меняется наше отношение к жизни, к самим себе, к произведениям искусства, в том числе и к тем, которые мы называем своими постоянными спутниками. Это естественно. И все же есть книги, фильмы, оперы, симфонии, которые мы в зрелом возрасте оцениваем иначе, чем в детстве, отрочестве и юности, но при этом сохраняем от первоначального впечатления что-то самое важное, сокровенное и дорогое.

«Чапаев» Васильевых и Бабочкина — одно из таких произведений, которые отражают то, что с годами происходит в душе, и позволяют проверять: не изменил ли я самому себе?

В сегодняшнем моем восприятии «Чапаева» в глубине души живут и детский восторг: «ура, наши победили!», и детское горе: «не доплыл!» Живут восхищение «нашими» и гордость за них. «Чапаев» для меня — документальное свидетельство исторических событий, документальный фильм. Я давно знаю, что это не хроника, что Чапай — не «настоящий», но первое впечатление: я вижу все так, как оно было на самом деле. Это впечатление, обогащенное моим жизненным и художественным опытом, воспроизводится вновь и вновь.

В чем тут секрет? Ведь мы видели множество игровых фильмов о гражданской войне. Были среди них и хорошие, и отличные. А вот «Чапаев» — единственный в своем роде по силе и по самой природе воздействия. Именно по самой природе. Он производит острое впечатление нерукотворной правды, но этим не все сказано, потому что тут не только впечатление. Очень трудно выразить то, что я ощущаю с первых просмотров и по сию пору, но все же попробую и скажу так: «Чапаев» воспринимается как исторический подлинник, не требующий сравнения с исходным материалом, то есть с тем, как это было на самом деле, напротив, все остальное, сказанное, поставленное, написанное о гражданской войне хочется по-детски сравнивать с фильмом, как с оригиналом: верно ли?

Я — так получилось — сравнительно поздно посмотрел эйзенштейновский «Октябрь». Но, как оказалось, кадры из него я видел неоднократно! В хроникальных и в игровых лентах, в книгах, в альбомах и еще не упомню где. Фильм стал документом эпохи. Вот для нашего поколения таким абсолютным документом эпохи, каким-то чудом созданным и от нее отделившимся, стал «Чапаев» Васильевых.

В юности отношение к революции носит ярко выраженный социальный, общественно-политический и одновременно интимно-личностный характер. Наше поколение, перешагнув за тридцать и обретая зрелость, устанавливало с той эпохой свой контакт, вырабатывало собственное ее понимание, вслушивалось в ее голоса, в ее язык, в ее музыку — по совету Блока.

И вот «Чапаев», где социальное содержание времени персонифицировано, где конфликты не обозначены персонажами-функциями, а даны в живых характерах, в судьбах, где каждое действующее лицо — индивидуальность и ни одно не теряется и не является для понимания смысла собы-

тий второстепенным, а все крайне необходимы и важны. «Чапаев» в период нашего гражданского созревания и творческого самоопределения стал нам особенно близок и дорог.

60-е годы для многих из нас были временем детства и юности, временем обостренного интереса к личности, к внутреннему миру человека. Мы хотели понять досконально каждого — и современника, и далекого предка, и друга, и врага. В события революции и гражданской войны мы всматривались по-новому, мы старались увидеть живых людей и пережить то, что двигало каждым из массы, иначе контакт с прошлым был бы умозрительным, а не духовным. И «Чапаев» оказался удивительно ко времени! Он отвечал на самые важные вопросы.

В 70-е годы (при всей условности деления истории на десятилетия) перед нами встали новые вопросы, а «Чапаев» и тут «попал» в центр проблем народного характера на экране и национального своеобразия киноискусства, соотношения в произведении быта и бытия.

И сегодня фильм — участник нашего движения, поисков. Он освещает дорогу к герою наших дней, который в чем-то главном является духовным потомком экранного Чапаева — наследником по прямой.

Карен Шахназаров

«Чапаев» — фильм неисчерпаемый. Его можно рассматривать с разных точек зрения. Для меня он сегодня находится в центре размышлений о герое современного киноэкрана.

Это может показаться странным. Не удивлюсь, если услышу, что опыт «Чапаева» — в прошлом. Использован в предшествовавшие периоды. А мы, мол, живем в другое время, имеем дело с совершенно другими характерами, и уроки этого фильма в нашей работе неприменимы.

Впрямую — может быть. Как и всякие творческие уроки. Но традиция создания народного характера жива. И опыт — более чем актуален.

Мы много думаем, говорим, спорим о положительном герое. Каков он в жизни? Каким ему быть на экране? На какие образы художественно ориентироваться, воплощая его? А скажите, Чапаев Васильевых и Бабочкина — положительный герой? Странный, на первый взгляд, вопрос. Конечно, положительный. В этом качестве канонизированный. А я напомню: нет ничего опаснее канонизации! Она умертвляет все живое. Дайте современного Чапаева! Но посмотрите, сколько отрицательного в герое братьев Васильевых, и не в кавычках, а в самом прямом смысле слова. Может ли сегодня на экране появиться т а к о й герой гражданской войны? Да, он изживает свои недостатки. Он меняется. Растет на наших глазах. Но превращается ли в тот стерильно-безукоризненный персонаж, пресловутый и безуспешный «пример для массового подражания»? Нет. Не превращается. Остается человеком сложным. Противоречивым. Во многом непредсказуемым и потому бесконечно интересным.

Создать современного Чапаева невозможно. Каждый герой — и в жизни, и в произведении искусства — порождение своего времени. Чтобы поставить сегодня фильм о легендарном комдиве, возьмем ли мы сценарий Васильевых? Нет, не возьмем, напишем новый. (Хотя пьесы тех лет театры продолжают ставить. Тут есть какая-то загадка — в разнице между кинодраматургией и литературой для театра.) С наших сегодняшних позиций. И это будет совсем другой фильм. Какой — не знаю. Но непохожий на картину, которая жи-

вет вот уже полвека такой, какой она родилась: без единой морщины, без единого седого волоса.

Испытает ли этот воображаемый фильм влияние шедевра Васильевых? Вероятно.

Но здесь надо остановиться — на пороге беспредметных гаданий. Надо сказать о другом. О влиянии, которое оказывает «Чапаев» на наше кино. Не в том смысле, что порождает своих двойников. А в том, что учит, как надо подходить к жизненному материалу. К реальному человеку, к его судьбе. Фильм опровергает примитивное представление о положительном герое. Живучее представление. Вот главное.

Чем взяла зрительный зал «Калина красная»? Правдой. Правдой жизни, правдой характера. Неординарного. Необычного. Непривычного. Фильмы примерно с такой фабулой у нас были, но явлениями искусства в нашей духовной жизни они не стали. По многим причинам. Среди них и та, что не был центральный персонаж личностью, не было серьезного общественного конфликта, не было судьбы у героя. Была лишь экранная биография-анкета. Самая массовая аудитория с небывалым пониманием и сочувствием приняла Егора Прокудина, хотя он по всем внешним признакам — персонаж отрицательный. Но мы понимаем эту живую страдающую душу. Видим — человек заблудился и хочет найти верную дорогу. Мучают его сознание вины, горечь, стыд. Решил он изменить свою судьбу. Потому что всегда жаждал праздника, а в прежней жизни — не нашел. Что общего у «Калины красной» и «Чапаева»? Ничего. Но есть общность подхода к реальности. К острым проблемам и сложностям жизни. Есть та же верность правде. Та же ответственность перед временем, перед народом, перед каждым современником. Есть общий принцип: не облегчать конфликт, не выпрямлять героя, не бояться драмы и трагедии. Не бояться жизни, как она есть.

Делая акцент на Чапаеве Бабочкина, я не хочу этим сказать, что для нас сегодня не так важно сценарное или режиссерское мастерство Васильевых. Каждый понимает: без этого высочайшего мастерства не было бы и центрального героя. Борису Бабочкину нечего было бы играть. Образ-характер создается и актером, и всеми другими компонентами картины. И его окружением — ансамблем. Разве мыслим Чапаев без Фурманова, без Петьки и Анки, без своих конников? И они без него — невозможны. Тут как раз то единство, которому надо учиться и учиться.

Картина замечательно построена. Композиция проста и образна. Монтаж прост и виртуозен одновременно. И все подчинено одной задаче — раскрыть характер героя и дать образ времени. Герой и время порознь не существуют. Вот что мы должны наследовать как основополагающую традицию. И герой, и время рассмотрены с разных сторон. Стереоскопично.

Если отнестись всерьез к призыву «Дайте современного Чапаева!», то задачу я бы определил так: необходим на экране современный народный характер. Русский, украинский, узбекский — все равно. Будет ли этот персонаж чем-то похож на Чапаева — Бабочкина или не будет — не столь важно. Верность традиции не в этом. А в том, чтобы найти в жизни и суметь воплотить на экране героя, в котором народ узнал бы себя. Тут не помогут книжные знания, умозрительные формулы и социологические выкладки. Самая правдоподобная схема не обманет зрителя, который отличит подлинное от подделки. Он отвергнет стереотип, шаблон, но всегда примет живого человека на экране. Таков «Чапаев». Поэтому ему суждено бессмертие.

Разборы и размышления

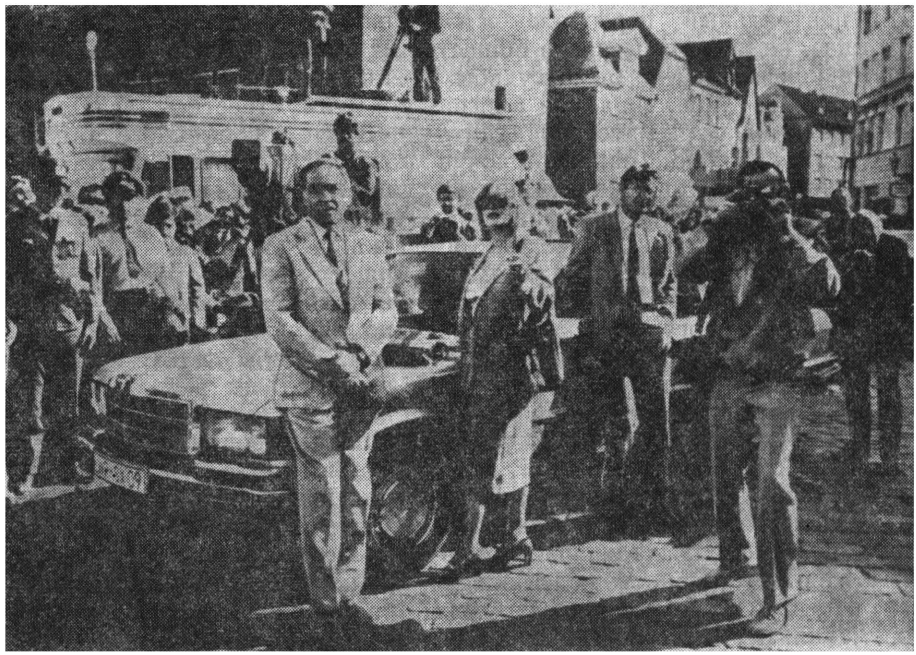
Р. Соболев

Человек делает выбор

В последнее время на экраны один за другим вышли фильмы, которые с большим или меньшим основанием можно назвать политическими — в том специфическом смысле, что вложило в этот термин наше время. Это «Тайна виллы «Грета», «Две главы из семейной хроники», «Парижская драма», «Европейская история»... Список неожиданно оказывается довольно солидным. И это радующая неожиданность, поскольку она свидетельствует о том, что важнейший в современных условиях политический фильм перестает быть редкостью кинорепертуара.

Между тем очевидно, что подобные картины делать трудно. Это утверждение, в общем-то справедливое в отношении любого кинопроизведения, в данном случае — констатация специфических обстоятельств, в которых функционирует сравнительно недавно родившийся,

«Европейская история»



вернее будет сказать — возродившийся, — политический фильм.

Одно из краеугольных положений марксистско-ленинской эстетики категорически отвергает саму возможность неполитического, точнее — беспартийного искусства. Это положение дало повод многим критикам из социалистических стран в свое время — то была вторая половина 60-х годов — с определенным сомнением относиться к рождавшемуся тогда в западном искусстве понятию — политический фильм. Для сомнений были основания: аксиомой представлялась истина, что аполитичный фильм — это нонсенс, что декларативный отказ от политики на деле является либо обманом зрителя, либо же определенной формой отношения к господствующей политике.

Генезис политического фильма не представлял загадки. Его истоком был, конечно же, советский революционный кинематограф 20-х и 30-х годов — это представляется бесспорным и многим западным искусствоведам.

Политический фильм 60—70-х годов стал в западном искусстве чрезвычайно значительным общественным явлением и принципиально новым эстетически. В сущности, в те годы сложилось своего рода идейно-художественное течение, ярко отразившее сложные социально-политические процессы, потрясавшие и продолжающие потрясать Запад: обострение классовой борьбы, рост самосознания масс, движение протеста молодежи, кризис власти и т. п. Острокритические, правдивые ленты стали снимать и режиссеры, не связанные с деятельностью коммунистических и рабочих партий, подчас просто либеральные буржуазные художники, наделенные, однако, трезвым умом и мужеством называть вещи своими именами,— достаточно вспомнить творчество Стэнли Креймера.

Понимая условность термина «политический фильм», советские критики тем не менее приняли его. Западный политический фильм стал предметом пристального рассмотрения в работах таких крупных специалистов, как С. Юткевич, В. Баскаков, А. Караганов. Вспомним некоторые их наблюдения, имеющие отношение к нашему разговору.

Во-первых, очевидно, что перед нами не новый жанр, ибо политический фильм может быть и драмой, и комедией, и притчей. С. Юткевич в книге «Модели политического кино» указывает на десятки разнообразных, подчас очень далеких друг другу форм, в которых может реализоваться политический сюжет. Во-вторых, чаще всего игровой политический фильм делается все же по законам драмы. Для многих политических фильмов характерен чисто детективный сюжет.

Как драма политический фильм все же весьма специфичен: обычно он строится на столкновении и борьбе в первую очередь политических идей. Столкновение человеческих характеров, как правило,— производное от главного. Перед нами драмы, где бытовые и психологические коллизии могут быть настолько ослаблены, что персонажи легко превращаются буквально в «рупоры идей». Но это входит в «правила игры», и то, что для обычной драмы почитается смертным грехом, здесь решительных возражений не вызывает.

Вынужденные отказываться от возможности пользоваться психологическим инструментом драмы, авторы политических фильмов обращаются к организации материала средствами документального кино.

Но не создает ли здесь немалые трудности политическому фильму телевидение? Ведь если не на столкновении человеческих характеров, а на противоборстве идей строится такой фильм, то, может быть, в такого рода произведениях сегодня вообще не нуждается игровое кино? Нынешние средства массовой коммуникации — пресса, радио, телевидение — обрушивают на человека огромный поток политической информации. Одно только телевидение своими программами «Время», «Сегодня в мире», «Международная панорама», «9-я студия», «Камера смотрит в мир», регулярными выступлениями политических обозревателей создало беспримерную систему регулярной политической информации, публицистики. Так что в оперативности подачи фактов и событий кинематограф просто не берется состязаться с голубым экраном, тем более что у художественных видов искусства свои задачи.

Это внешне логичное построение тем не менее разрушается одним обстоятельством: насущной и неотложной потребностью в политических кинофильмах, что еще раз нашло подтверждение на недавнем Всесоюзном совещании работников кино. Игровой фильм преобразует и подает зрителю даже известную ему политическую информацию в художественных образах, которые воздействуют не только на разум, но и на чувства. Разумеется, если перед нами действительно произведение искусства, а не поделка, не спекуляция на важной проблематике.

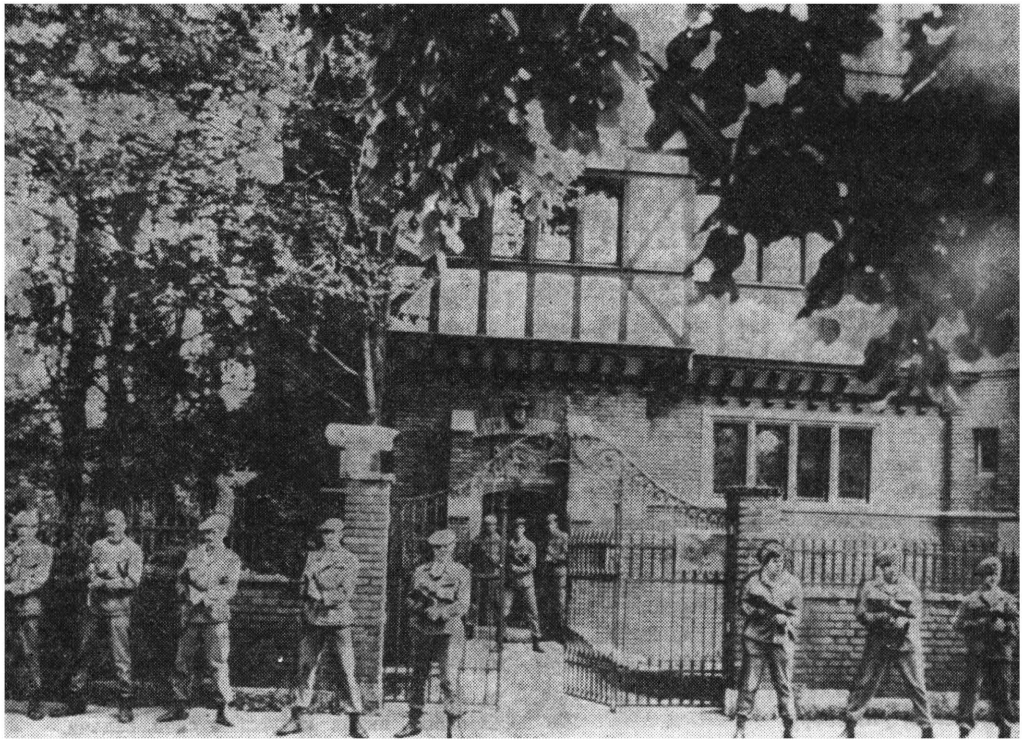
●

Названные в начале статьи картины настолько разные, что, может быть, анализировать их стоило бы по отдельности. Но обнаруживается и нечто общее. Достоинства — разные, а вот просчеты и слабости имеют, кажется, общие причины. Кроме того, взятые вместе, ленты позволяют поразмышлять о некоторых закономерностях политического фильма, его путях и перспективах.

Первое, что бросается в глаза, достаточно тривиально: сценарий политического фильма — абсолютный залог либо успеха, либо неудачи, причем такой неудачи, которую никакая, даже самая мастерская режиссура, никакие, даже самые популярные актеры, не смогут нейтрализовать. В сценарии определяется главное: инте-

«ТАЙНА ВИЛЛЫ «ГРЕТА»
Сценарий В. Малышева, Т. Лисициан. Постановка Т. Лисициан. Операторы М. Демуров, В. Эпштейн. Художник Г. Колганов. Композитор И. Ефремов. Звукооператор Н. Кропотов. «Мосфильм», 1984.

«Тайна виллы «Грета»



ресна ли зрителю политическая мысль фильма или же она банальна и беднее того, что зритель уже знает из газет, радио, телевидения. Наконец, важен художественный уровень сценария: есть ли в нем, помимо актуального материала, новая образная информация, или же авторы, уповая на общественную значимость и остроту темы, используют набившие оскомину приемы и решения.

В сценарии фильма «Тайна виллы «Грета» режиссера Т. Лисициан, упорно и, на мой взгляд, во многом успешно работающей в политическом кино, использованы события, вызвавшие широкий международный резонанс,— события реальные, собравшие в себе, как в фокусе, самые чудовищные пороки капиталистического общества. По «правилам игры», страна, где происходит действие, не названа — просто некое южноевропейское государство, переживающее перманентный политический и экономический кризис в результате активизации внутренних реакционных сил и вмешательства ЦРУ. Но, надо думать, зрители догадаются, что речь идет об Италии, потому что вилла «Грета» легко ассоциируется с виллой «Ванда», банкир Лоренс — с Сидонией, масонская ложа святого Иоанна — с ложей «П-2» и т. д. Обо всем этом зрители могли прочесть в статьях и книгах, в том числе и в книге соавтора Т. Лисициан по сценарию видного публициста В. Малышева.

Такой материал, что называется, просто просился на экран. В нем априорно заложены те компоненты, что необходимы политическому детективу. И «Тайна виллы...» по сравнению с предыдущей картиной Т. Лисициан «На Гранатовых островах» — несомненный шаг вперед. Это произведение, более зрелое, хотя и неровное, свидетельствует: авторы ищут для воплощения серьезного замысла интересные зрителю формы. Они не упрощают и не сглаживают событий — в фильме немало таинственных происшествий и приключений, есть даже и убийства, и все это не выглядит «придумкой», а получает реальное жизненное обоснование. Однако, думается, накал действия, построенного на уникальном в своем роде материале, не достиг необходимого напряжения. В центре политического сюжета создатели картины помещают любящую пару, жениха и невесту — идеалистически настроенного журналиста и прогрессивно мыслящую девушку. Они оказываются в гуще заговора масонов, неофашистов и американских агентов. Но эти молодые люди как личности, к сожалению, куда мельче событий, в которых, по воле авторов, так активно участвуют. А поэтому волнения за их личную судьбу не сопрягаются в достаточной мере с сутью происходящих событий, зрителя тем самым нередко уводят в сторону от главного — то есть от политики и идеологии.

Со сходной проблемой, видимо, столкнулся и режиссер Д. Барщевский в своей ленте «Две главы из семейной хроники» — фильме, довольно сложном по композиции, охватывающем временной период в шесть десятилетий — с 1922 года до наших дней.

В картине немало эпизодов, привлекающих правдой мысли и чувств. Например, эпизод прохода пленных гитлеровцев по летней Москве 1944 года: мальчишка-несмышленыш берет у немца губную гармошку, а мать с яростью вырывает у него и выбрасывает редкостную по тем временам игрушку; эпоха находит здесь выразительное экранное отражение. Определенных удач добились и исполнители центральных ролей А. Филозов, Б. Фрейндлих, Н. Белохвостикова... Но в целом фильм, как говорится, не добирает до отметки собственного замысла.

Судя по всему, задуман был политический роман, утверждающий связь времен, преемственность и поколений, и политических идей, и устремлений в социалистическом обществе. Роман — трудный, сравнительно редко используемый в современном кино жанр. Может быть, на телевидении — в сериале, в нескольких фильмах-главах — этот интересный замысел мог быть воплощен успешнее. Прежде всего потому, что время в этом фильме — такой же активный «персонаж», как и действующие лица — западногерманские журналисты Рудольф и Манфред, русская женщина Ирина, их друзья и знакомые. Рассказ о событиях семейных — это и рассказ об

«Две главы из семейной хроники». Манфред — Б. Фрейндлих, Рудольф — А. Филозов

истории страны. И чтобы «персонаж» Время мог соответствующим образом сработать, нужны, конечно, не более или менее условные приметы эпохи, как они даны в «Двух главах...», а тщательно разработанный образ времени.

В обычный односерийный фильм романное действие уложить трудно. Режиссер пытался преодолеть возникшие сложности и отчасти нашел выход из положения, избрав для повествования лирическую интонацию. Она, безусловно, приближает этот несколько сентиментальный фильм к зрителю. Однако истинной глубины содержания, подлинной (не риторической!) политической страстности картине явно не хватает.

Хотя среди политических картин минувшего десятилетия есть ленты удачные, но все же еще нет достаточных оснований, чтобы говорить о сложившейся традиции, о разностороннем опыте. (Это утверждение не противоречит сказанному выше о первоистоках политического кино, поскольку ход времени не позволяет жить старым багажом, требует от политического фильма не только нового содержания, но и новых форм.) Поэтому просчеты названных фильмов можно расценить и как издержки поиска, причем достаточно поучительные; в них необходимо разбираться спокойно и трезво, памятуя о сложности взятого авторами материала, делая необходимые выводы на будущее.

Иное чувство испытываешь, когда смотришь «Парижскую драму» режиссера Н. Мащенко — автора памятных талантливых картин «Комиссары», «Иду к тебе», «Как закалялась сталь».

Аннотация к фильму поясняет, что речь пойдет о растлевающей силе денег в буржуазном обществе. В титрах читаем: фильм сделан по новелле американского писателя Р. Твохи. Это малоизвестный писатель, но все же его имя как бы предупреждает зрителя, что странная эта история придумана

«ДВЕ ГЛАВЫ ИЗ СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ»
Сценарий Н. Виолиной. Постановка Д. Барщевского. Оператор Н. Олоновский. Художники Н. Мешкова, П. Сафонов. Композитор А. Беляев. Звукооператор В. Шарун. «Мосфильм», 1983.

«Парижская драма». Аликс — Е. Бондарчук, Фрэнк Гаррет — К. Цонев

там, за океаном, стало быть, за все происходящее на экране пусть там и отвечают.

О власти денег и о подонках-богачах рассказывал еще Эжен Сю лет полтораста назад. Именно этого автора, а не другого, не Бальзака, к примеру, хотя и он писал о том же, вспоминаешь на просмотре картины. Она подозрительно напоминает салонные драмы «золотой серии», которую итальянцы, а вслед за ними и русские кинематографисты снимали еще в годы первой мировой войны. Эти драмы были эквивалентом так называемой паралитературы, одним из родоначальников которой считается Сю.

Модные интерьеры, аксессуары, автомобили суперсовременных марок и т. п., что в избытке представлены на экране, придают лишь видимость актуальности архаичной по сюжету «Парижской драме», точнее — мелодраме.

«ПАРИЖСКАЯ ДРАМА» (по мотивам новеллы Р. Твохи «Паспорт для свободы»)
Сценарий и постановка Н. Мащенко. Оператор Г. Энгстрем. Художник А. Левченко. Композитор Я. Губанов. Звукооператор В. Сулимов. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1983.

Национальная принадлежность и служебное положение богача Фрэнка Гаррета (К. Цонев) конкретно никак не сопряжены с его моральными установками. Он американец, но мог бы быть и аргентинцем или австралийцем. В «Тайне виллы «Грета» руководить масонами из-за кулис мог только американец, агент ЦРУ,— такова логика жизни и закономерность данного сюжета; богатым же негодяем может быть кто угодно. А то, что Фрэнк будто бы сенатор,— так это просто «ляп» сценариста от незнания статуса сенаторов.

Убив свою любовницу Аликс, Фрэнк предлагает мелкому служащему по имени Пьер взять убийство на себя, разумеется, за приличные деньги. Тот, немного поломавшись, соглашается и едет в дом убитой с целью «наследить»: оставить отпечатки пальцев на полированной мебели, особенно же на стаканах и винных бутылках...

Аликс, однако, не умрет: она придет в себя на глазах изумленного Пьера. Диалог Пьера и восставшей из пепла Аликс кончится тем, что Пьер убьет ее — теперь уже надежно.

И напрасно! Потому что Фрэнк вдруг заявится на квартиру и скажет, что решил сам во всем сознаться полиции. Потрясенный Пьер застрелится. А Фрэнк — кругом чистый — отдаст куш, предназначавшийся Пьеру, полицейскому комиссару, чтобы его, Фрэнка, имя не было замешано в этой истории.

Допустим, однако, что в «Парижской драме» нужно не логику искать, а оценить попытку создания камерного по форме произведения на материале социально-общественного звучания: действие протекает, в сущности, в одной декорации, в нем участвуют всего три актера, но это ни в коей мере не делает фильм похожим на театральное представление; логические сбои в развитии сюжета в общем-то создают своего рода цепочку резких эмоциональных ударов... К тому же любопытен дуэт дебютантки Елены Бондарчук (Аликс) и литовского актера Г. Гирдвайниса (Пьер). Но у всех на памяти подобного строения пьеса и поставленный по ней фильм «Кто боится Вирджинии Вулф?». После них «Парижскую драму» затруднительно отнести к эксперименту.

Возможен и еще один вариант подхода к «Парижской драме». Как известно, существует тенденция объяснять успех зарубежных лент — сентиментальных мелодрам типа, скажем, «Есении» или авантюрных историй с Аленом Делоном или Жан-Полем Бельмондо — тем, что подобные картины не делаются или почти не делаются у нас, а потребность в них у некоторой части аудитории существует. Объяснение весьма спорное. Но даже если принять его как гипотезу, все равно оно не может служить доводом в пользу собственных «вещичек» невысокого вкуса, которые игнорируют определенный исторический и социальный опыт, что стоит за отечественными кинофильмами.

Мы подробнее остановились на «Парижской драме» потому, что она наглядно демонстрирует, насколько это бесперспективное дело — даже уверенной рукой мастера пытаться использовать социально размытую форму для воплощения политического содержания. Причем становится спорным само это содержание — избранная форма его дискредитирует, если не сказать, начисто снимает.

Противоречия и тревоги нашего мира требуют ответственной речи, ясных оценок, четких интонаций.

В этом смысле из названных картин выделяется своими идейно-художественными качествами «Европейская история», поставленная И. Гостевым и отличающаяся чистотой формы политического фильма, уравновешенностью рационального и эмоционального, а главное — истинной злободневностью и значительностью содержания. Достаточно сказать, что конфликтным его центром стала острейшая и важнейшая политическая проблема наших дней — борьба между демократическими и реакционными силами Западной Европы из-за размещения там американских крылатых ракет.

Да только ли политическая это проблема? «За всю историю своего развития мир не переживал такого сложного и чрезвычайно опасного периода, как ныне, — пишет академик Е. Емельянов, председатель комиссии по научным проблемам разоружения при президиуме АН СССР. — Грозная опасность нависла над всей нашей планетой». Слагаемые опасности разнообразны, но решающим ее фактором стали именно крылатые ракеты — оружие первого удара.

Нельзя не подчеркнуть исключительную своевременность появления этой картины. Ракеты еще в процессе установки, споры по этому поводу продолжаются, и фильм «Европейская история» смотрится как аргумент в этих спорах. Почти газетная оперативность не повлекла за собой торопливости и поверхностности — перед нами умное и сильное произведение, заставляющее всерьез размышлять о животрепещущей проблеме современности, сопереживать с его героями. Это стало возможным прежде всего потому, что столкновение идей оказалось и столкновением людей: противоборство сил воплощают отнюдь не манекены, произносящие подходящие к слу-

---

«ЕВРОПЕЙСКАЯ ИСТОРИЯ»
Сценарий Н. Леонова при участии И. Гостева. Постановка И. Гостева. Оператор А. Иванов. Художники М. Богданов, В. Донсков. Композитор А. Петров. Звукооператор В. Курганский. «Мосфильм», 1984.

чаю фразы, и не случайные персонажи, своего рода жертвы обстоятельств, а личности, интересные, привлекающие к себе внимание люди. «Политическое» здесь не заслоняет «человеческое», они предстают в единстве: личное, семейное, бытовое обусловливается событиями внешними, вещами глобального характера и наоборот.

В «Европейской истории» именно человеческие качества героя определяют в решающую минуту его действия, его выбор, ломающий, возможно, всю его налаженную жизнь, и выводят на первый план важнейшую политическую мысль картины: о том, что честные люди не могут не быть против неофашистов, их заморских вдохновителей и кредиторов, против установки на территории Европы американских ракет. Дело, однако, не только в том, что герой — порядочный человек; доверие к нему определяется в первую очередь тем, что логика его поступков и трудность решений есть отражение логики и сложности политической борьбы, в которой он, герой, вольно или невольно, но всегда активно участвует. Он, так сказать, не объект, а субъект исторического процесса.

Нельзя не вспомнить и о том, что «Европейской истории» предшествовала трилогия Игоря Гостева, созданная на военном материале, — «Фронт без флангов», «Фронт в тылу врага», «Фронт за линией фронта». Гуманистический, антивоенный пафос этих картин стал прочным этическим и мировоззренческим фундаментом, на котором и построено здание нового фильма. Эта работа выношена всем предыдущим опытом режиссера.

Герой «Европейской истории» — журналист по имени Петер Лоссер. Заметим попутно, что журналистами являются и главные герои фильмов «Тайна виллы...» и «Две главы...». Вспомним и другой пример: герои удачного политического телефильма «Диалог» С. Колосова тоже были журналистами. Кинематографистов можно понять — люди этой профессии имеют возможность находиться в эпицентре всевозможных событий и знать не только их внешнюю сторону, но и изнанку, подоплеку. К тому же сама профессия зачастую формирует характеры сильные и самобытные. В «Европейской истории» такой характер создает известный польский актер Станислав Микульский.

Вместе с тем познание не только умножает скорбь. Знание истинных механизмов жизни подчас рождает цинизм. Среди западных журналистов множество людей, внутренне изломанных, без стержня в душе, легко продающихся и продающих других. А в целом журналистская профессия — на редкость удобная для сложных сюжетных построений модель — настолько удобная, что, думается, есть опасность злоупотребления ею в кино и на телевидении.

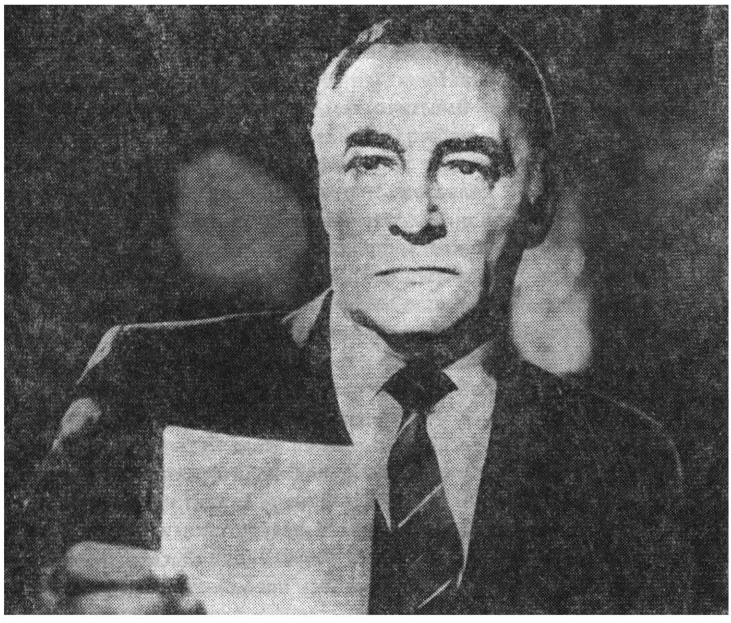
К «Европейской истории» это, пожалуй, не относится, хотя и там есть достаточно знакомый образ продажного журналиста, созданный Л. Филатовым. Талантливый артист пытался показать фигуру трагическую, жизнью заплатившую за сделку с совестью, но во многом не смог преодолеть малоинтересную драматургию роли, сконструированную по знакомой схеме.

Ощущение такое, что все свои силы и вдохновение авторы сценария отдали Лоссеру, главному герою, роль которого с теплотой и тонкостью, с обычным для актера глубоким проникновением в характер сыграл В. Тихонов.

Лоссер — журналист, но важно иметь в виду, что у него могла быть и другая профессия. Должность телевизионного обозревателя лишь позволяет ему прилюдно, с полнотой и масштабностью, недоступными людям других профессий, высказываться о своем жизненном и политическом выборе. Но сам-то выбор определяется отнюдь не профессиональными факторами, а, как уже говорилось, человеческими, психологическими, семейными.

Фабула фильма предельно проста. Идут выборы мэра округа; конкурируют два человека, представляющие полярные силы. Победит социал-демократ Хайден — и, по крайней мере в данном округе, ракеты не будут размещены, в случае же победы неофашиста Олдена ракетам откроется зеленая улица.

Проста и очевидна, однако, лишь конкрет-



«Европейская история». Петер Лоссер — В. Тихонов

ная цель борьбы — пост мэра, сам же процесс борьбы сложен, противоречив и драматичен. Никто не хочет сгореть в атомном огне, но за Олдена собираются голосовать многие, может статься — большинство. В этом нет ни логики, ни смысла, но есть горькая правда жизни, точно вскрытая фильмом. Олден идет к победе не только потому, что ему бешено помогают местные промышленники и заокеанские спецслужбы, хотя это, быть может, и решающий фактор,— важно и то, что Олден молод и импозантен, выглядит человеком волевым и знающим, куда надо идти. На словах его программа исполнена национального достоинства и патриотизма, не случайно на его стороне симпатии значительной части молодежи, естественно тянущейся к людям действия.

Образ Виктора Олдена, занимающий в картине весьма незначительное место по метражу,— тем не менее, большая удача «Европейской истории». Конечно, антагонист Олдена Хайден в исполнении В. Стржельчика достоверен и убедителен. Политик такого типа нам хорошо знаком — пожилой трезвомыслящий либерал, свято хранящий идеалы юности, верящий в благородство людей, убежденный, что благие цели не достигаются неблаговидными средствами.

Противников этих рыцарственных политиков называют фашистами, гориллами, демагогами, наемниками и т. д. Это верно по существу, но формы, в которых выступает сегодня фашизм, зачастую ничего не имеют общего с традиционными. Неофашизм, как и показано в фильме, по-современному гибок, обладает таким имиджем, который привлекает весьма широкие слои обывателей, а обыватели — это голоса, это то, что дает олденам реальную силу. Р. Раманаускас точно выполняет режиссерскую задачу: представленный им Олден обладает обаянием именно того типа, которое неотразимо действует на обывателей всех полов и возрастов.

Но как ни опасен Олден сам по себе с его псевдонациональной программой, он вряд ли мог далеко пойти без всесторонней поддержки сильных мира сего — это тоже реалия на-

шего времени, четко проявленная в «Европейской истории». У промышленников и американских резидентов, чьей марионеткой в конечном счете и является Олден, богатейший набор средств и приемов воздействия на массы и на личность — обман, подкуп, шантаж и т. д., вплоть до физического устранения тех, кто начинает слишком мешать. Находится «ключик» и к Лоссеру, которого нельзя купить и рискованно убить — он слишком популярен как телевизионный обозреватель. Лоссера начинают шантажировать угрозой привезти из Америки его отца, чтобы судить как скрывшегося от возмездия военного преступника. С ним, в прошлом высокопоставленным эсэсовцем, Лоссер порвал еще в годы войны, но это ничего не значит — процесс наверняка зачеркнет его карьеру...

Больше того, такой процесс разрушит и семейное счастье Лоссера. Ничего не зная о шантаже, жена Лоссера Анна (в ее роли снялась известная польская актриса Беата Тышкевич) будет просить его выступить в поддержку Хайдена. Не только потому, что она, видимо, разделяет прогрессивные взгляды мужа. Из их разговора мы узнаем, что все ее родные погибли в Маутхаузене. Что будет, если в числе палачей ее родственников окажется и отец мужа? Вопреки нашим ожиданиям, этот скорбный факт значит для нее меньше, чем забота о самосохранении: в случае суда придет конец благополучию семьи. Когда Анна узнает о шантаже, то без колебаний станет уже не просить, а требовать от Лоссера обратного: поддержки Олдена! Беата Тышкевич с присущими ей глубиной и своеобразием очень хорошо передает этот драматический момент.

Неожиданный, острый поворот! И абсолютно достоверный, ибо мир совсем не прост и

«Европейская история». Гамелин — С. Микульский

видимое далеко не всегда соответствует внутреннему, сущностному. Оказывается, линия разграничения, казавшаяся такой очевидно прямой при сопоставлении Хайден — Олден, проходит, петляя, и через семью Лоссера. Дочь, всегда такая послушная, собирающаяся замуж за человека «своего круга», и женщина, чьи родные сгорели в печах концлагеря, прикинув, что принципиальность сегодня слишком большая роскошь, жестко и зло требуют от отца и мужа выступления за кандидатуру неофашиста. Эгоизм? Да, конечно, только не стоит смотреть на него лишь с презрением: речь-то идет о западном обществе, о так называемом обществе потребления, живущем по своим моральным нормам. Ведь Олден соблазняет толпу не только отвлеченными понятиями о национальном величии страны, но и ничем не оплаченными обещаниями — работы для всех, дешевого бензина и т. п.

Однако в этом обществе есть люди, которые живут не хлебом единым. На стороне отца неожиданно оказывается сын. Потому неожиданно, что ему-то как раз нравился Олден — как «человек дела». Разлом в семье заставил его разобраться и понять, где слова, а где истина.

То, что Лоссер устоит и выступит, несмотря на давление со всех сторон, в поддержку Хайдена, совсем не означает, что фильм кончается счастливо. Финал «Европейской истории» можно назвать открытым, и дописывать его будет жизнь — не только воображение зрителей. Можно предположить, что личная судьба Лоссера будет драматичной; что же касается победы Хайдена на выборах — она под вопросом. Кроме того, не забудем, что крылатые ракеты уже устанавливаются в Западной Европе, в том числе и в странах, где у власти стоят социалисты.

Фильм «Европейская история» не спешит утешить зрителя бодренькими заверениями, что разум непременно победит безумие. Конечно, мы верим в победу разума, потому что альтернативы нет, потому что иначе — глобальная смерть. Однако в картине сделан акцент на другом, она образно и впечатляюще показывает предельную сложность политической ситуации в мире. Борьба прогрессивных сил Запада против действительно безумных планов, лелеемых и уже осуществляемых крайними реакционными силами империализма — ее важный, но отнюдь не единственный фактор. Мужественные интонации «Европейской истории» заставляют зрителя проникнуться сознанием необходимости мирной политической обстановки и, что еще важнее, размышлять о мире, в котором он живет. Для политического фильма это главное достоинство, ибо мысль порождает импульс к активному действию. В контексте современной идеологической борьбы фильм «Европейская история» — явление нерядовое.

●

Само время делает неизбежным появление все новых и новых политических фильмов. И хотя нет патентованных рецептов создания таких картин, по логике «от противного» можно сказать, какими они не должны быть. Прежде всего эти ленты не должны быть наивными. Сегодня люди достаточно политически просвещены, чтобы пичкать их манной кашей разжеванных тезисов. Многое они поймут сами, без назидательной подсказки со стороны. К примеру, в «Европейской истории» никто из персонажей не говорит о том, что в конечном счете авантюры империализма разобьются о мощь Советского Союза — но вывод этот для зрителя неизбежен.

Иными словами, фильм на международную тему должен быть в самом глубоком смысле слова современным. Это требование, которое мы, конечно же, вправе предъявить любому произведению искусства, по отношению к фильму политическому звучит особенно настойчиво. Недаром в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» было особо отмечено, что «при заметных успехах кино- и телепублицистики на международную тему еще мало художественных фильмов, которые вскрывали бы сущность современного империализма, помогали разоблачению идеологического противника».

Александр Аронов

Отблеск надежды

«БЕРЕГ» (по мотивам романа Ю. Бондарева) Сценарий Ю. Бондарева, А. Алова, В. Наумова. Постановка А. Алова, В. Наумова. Оператор В. Железняков. Художники Е. Черняев, В. Кирс. Звукооператор Б. Венгеровский. «Мосфильм» (СССР), при участии западногерманской фирмы «Альянс фильмпродукцион ГМБХ» и телевидения ФРГ (ВДР, Кёльн), 1983.

Художественная концепция, воплощенная в фильме «Берег», в значительной степени самостоятельна по отношению к роману Ю. Бондарева, что, собственно говоря, и выражено в титрах уже привычным для нас термином «по мотивам». Тем не менее обозначить некоторые смещения в фильме по отношению к событиям, разворачивающимся в книге, на мой взгляд, следует. Не для того, разумеется, чтобы похвалить за верность оригиналу или, по обратному ходу рассуждений, за самостоятельность, и не для того, чтобы упрекнуть создателей фильма за отсутствие этих достойных, хоть и противоположно направленных, качеств. Вопрос «похоже — непохоже» вообще в данном случае неинтересен и непродуктивен: события в картине развиваются по своей внутренней логике, на своем уровне, хотя это развитие наведено, индуцировано ходом событий в романе. Да и участие Юрия Бондарева в создании сценария, то есть своеобразная «авторизация» фильма, понуждает говорить не столько об изменении, сколько о развитии замысла, о вступлении его в новый этап, вызванный, видимо, как кинематографической спецификой, так и внутренним, имманентным движением самой логики разговора. Не уверен, между прочим, что моя критическая «индуцированность» тоже определена жестко, однозначно. Возможно, кто-либо и увидит в фильме другое, не исключены разные подходы к ленте, они могут вызвать и дискуссию. Хочется только продолжить линию «книга — картина», обозначить некоторые смещения для того, чтобы яснее стала именно мысль фильма, ее своеобразие, которое легче всего ухватить как раз в точках этих смещений.

Мир фильма, созданный Александром Аловым и Владимиром Наумовым, богатый и зрелищно разнообразный, оставляет в памяти тонкие и в то же время яркие сопоставления, которые подчас действуют как бы сами по себе, вне жестких, однозначных логически-событийных связей, а все-таки, чтобы войти в этот мир, следует, по-видимому, для начала «опуститься» на, так сказать, сюжетный уровень, где многое решается иначе, чем в тексте романа.

«Берег».
Меженин — В. Гостюхин

Это относится прежде всего к современному, первому событийному пласту содержания. Вот самое простое разночтение: писатель Никитин в книге отправляется в Гамбург не один, а с другим писателем, Самсоновым. И было здесь, как мы помним, отнюдь не простое «соседство», а очень определенное противостояние. В первых статьях о романе «Берег» запомнилась оценка Самсонова как человека на свой лад консервативного, сухого, данная А. Софроновым. Эта своеобразная структурная оппозиция «Никитин — Самсонов» из фильма вместе с образом Самсонова ушла.

Некоторое соответствие месту Самсонова в сюжете занимает Платон Петрович (Армен Джигарханян), но это соответствие отдаленное и относительное. Платон Петрович — не писатель, он из «Внешторга», знакомый для Никитина он случайный. В сложный, так сказать, спорный момент своего пребывания за рубежом Никитин заходит к Платону Петровичу с некоей исповедью как к человеку более опытному в обстоятельствах заграничной жизни. Но исповедь эта «факультативна», да и сама опытность собеседника тут же оказывается сомнительной: он ведет новичка выпить лимонада, но попадает с ним в злачное место, откуда выбраться удается не без финансовых, да и душевных потерь. Так, не без юмора завершается поиск Никитиным авторитетного вмешательства со стороны в сложное мгновение своей зарубежной поездки и своего странствия по пространствам памяти.

Да и вмешательство это менее насущно и менее возможно, чем в романе, ибо сама плоскость пребывания Никитина в Гамбурге наклонена в фильме иначе, чем в романе. Здесь уже не занимают того места — ни по объему, ни по значению — те бытовые, социальные, даже политические диспуты, которые событийно насыщали зарубежную поездку Никитина в книге.

Диспуты, летучие, конечно, вспыхивают и здесь, как же иначе. Но, например, в первой такой сцене, когда Никитин еще только присматривается, их ведут сами немцы, и Дицман (Бруно Дитрих), что в романе был едва ли не главным оппонентом Никитина, здесь говорит слова, под которыми, видимо, охотно подписался бы и сам Никитин.

— Нет, Вебер, мир зависит именно от нас, от каждого человека в отдельности...

Есть и еще один диспут, завязавшийся на телестудии.

Он тоже невелик и не сказать, чтобы отличался сверхнапряженностью. Скорее — горечью, болью, биением мысли и чувства, не закрепленными намертво за тем или иным персонажем, но составляющими саму атмосферу, которой дышат все. Вот некоторые реплики:

«Дицман. ...Мы оглядывались назад, в прошлое, и пытались заглянуть в будущее. При этом выяснилось, что взгляды наши по многим вопросам близки или, по крайней мере, не так уж сильно расходятся.

Никитин. Есть один вопрос, господин Дицман, в котором, как мне кажется, все люди, живущие на Земле, должны быть едины без всяких отговорок, — это вопрос войны и мира...

Дицман. О да... Сейчас вся Европа охвачена антивоенным движением, которое является, может быть, важнейшим движением нашего времени».

Разговор заходит о многом. В том числе — о ненависти к немецкой нации. Никитин ее не испытывает, ибо «всякий национализм — это последнее прибежище подлеца». Говорят и о потерях во второй мировой войне, которые понесли воюющие стороны. Никитин называет их «страшными и неслыханными в истории потерями». Беседа кончается расспросами о личной жизни — Никитин вспоминает жену, смерть сына. Прошлое.

Собственно, не считая анекдотического происшествия с Никитиным и Платоном Петровичем в гамбургском кабачке, открыто, обнаженно конфликтных ситуаций в современном пласте киноповествования нет. Более того, выясняется, что «стороны», представленные Джульеттой и Ромео военных лет, Эммой Герберт (Наталья Белохвостикова) и Вадимом Николаевичем Никитиным (Борис Щербаков), объединены не одними только давними общими воспоминаниями, но многим и в сегодняшнем мироощущении. Так, у них есть общие враги.

Кто же эти враги? Ну, прежде всего, сам неумолимый бег времени. Ушедшее и невозвратимое время воплощено на экране и помимо слов, собственно кинематографическими средствами.

«Берег».
Никитин — Б. Щербаков

Эмма и Никитин гуляют по шумной и веселой гамбургской ярмарке, предстающей перед нами как бы с точки зрения Никитина: занятно, но как-то чересчур экзотично; странно, интересно, но и опасения какие-то вызывает... Что за люди вокруг? Этот продавец бананов, раскидывающий в толпу первый ящик, видимо, для привлечения покупателей, просто так, бес-

«Берег».
Эмма — Н. Белохвостикова

платно, — а второй уже опрокидывается пустым: хорошенького понемножку, надо платить... Эти толпящиеся люди... Кто и что тут окажется понятным, доступным, близким?

И вдруг мы видим в толпе чем-то знакомую нам юную пару в современной джинсовой «униформе». Это они же, Эмма и Вадим, только молодые, беззаботные, не отягощенные грузом лет, порой страшным, всегда непоправимым прошлым. Скорее всего такими на мгновение показались они себе, и это больно подчеркнуло нереальность, неуловимость, недостижимость, неповторимость того, что ушло.

Громадный зрительный пласт ретроспекций проводит в картине тему памяти. Их даже несколько, этих пластов, они очень разные, это, собственно, своеобразные фильмы в фильме.

Ретроспекции вводятся по мере развития фабулы, и роль их многообразна — от сюжетно-информативной до символически-образной. В конце концов, именно ретроспекции решают многое, возможно, главное в концепции ленты, образуют своеобразный центральный камень в куполе ее архитектоники, которым скрепляются все линии и конструкции. Сопоставления настоящего и памяти о прошлом как действенного звена этого настоящего уводят нас за пределы картины, в наши сегодняшние раздумья...

Но об этом позже, а пока отметим некоторые сравнительно частные, хотя и очень существенные, особенности военных сцен в «Береге». Кроме мгновенной, фантастической «джинсовой» молодости героев, перед нами проходит и реальная, длительная их военная молодость, где слово униформа уже не нуждается в кавычках, где знаком времени становятся гимнастерки на фоне развалин, гимнастерки в уютном и хрупком интерьере дома Эммы и ее брата, гимнастерки в бою, в пыли, в крови, гимнастерки, гимнастерки...

Нет обнаженно конфликтных сцен в сегодняшней, мирной жизни, хотя есть огромная внутренняя напряженность, не выраженная в словах и поступках героев, но оттого, кажется, еще более ощутимая, тягостная. А вот в сценах войны таких открытых конфликтов немало. Однако и здесь надо отметить некоторые особенности сегодняшнего художественного развития, взяв за точку отсчета уже не «Берег» Юрия Бондарева, а его более ранние произведения, скажем, «Тишину».

И там, и тут у лирического героя (а к центральным персонажам прозы писателя, на наш взгляд, применим этот термин) были враги, люди, ему ненавистные. Но там это противостояние так и завершало сюжет, предлагая дальнейшую борьбу «на вытеснение» их из жизни, тогда как здесь...

...У фильма «Берег» есть одна удивительная особенность. В нем практически нет ни одного отрицательного героя, гибели которого следовало бы желать страстно, изо всех сил, — если не считать совсем уж эпизодического ефрейтора-эсэсовца (резко выделенного из немецких солдат-мальчишек, увиденных как жертвы войны, а не как враги). Эсэсовца, которого, кстати, настигает возмездие от пули неприятного и герою, и нам Меженина. Но как бы мы ни относились к Меженину, что бы ни думали об отношении к пленным, мы не можем не желать этого возмездия, не искать в нем эмоциональной разрядки: ведь это он — палач, прямой виновник главного трагического события фильма. Однако этот ефрейтор, в сущности, не образ, а скорее деталь, имеющая отношение к молодому лейтенанту Никитину, к его, так сказать, частной жизни в конце войны. Острота тогдашних конфликтов сегодня смягчена расстоянием лет, особой ностальгией памяти. В том, уже далеком военном быту обстоятельства сталкивают и сравнивают Никитина прежде всего с двумя людьми. Один из них — его начальник, комбат Гранатуров, второй — подчиненный, уже упомянутый сержант Меженин.

В исполнении М. Голубовича Гранатуров — человек недалекий, грубоватый, спрямляющий все сложные ситуации потому, что «так надо». Между тем актер показывает, что апелляция к долгу здесь во многом прикрывает растерянность героя в непривычной ситуации. У нас нет оснований думать, что Гранатуров неуверенно ведет себя в бою, но вне боя, там, где надо объяснять свои и чужие поступки, судить, кто прав, кто виноват, уже не привычными мерками, где ясно, что за нейтральной полосой враг, которого надо уничтожить любой ценой, — в этих обстоятельствах уверенности ему явно недостает. И не отсюда ли, не от желания ли заглушить растерянность, а то и непонимание идет его чрезмерная шумливость?

Еще более важен для нас Меженин. В исполнении В. Гостюхина он притягивает наше внимание тем больше, чем больше нам не нравится. Бывает так: неприятен, даже опасен, а вот глаз оторвать нельзя.

Он тоже шумный, но совсем не так, как Гранатуров. Этакий неунывающий рубаха-парень, с лица не сходит улыбка. Он младше по званию, чем другие герои-офицеры, и, согласен ли с их распоряжениями или нет, он всегда готов приказ выполнить. Правда, с едва уловимой задержкой. А потом уж — «давай-давай», особенно шумно и энергично. В этом излишке шума и сказывается поначалу его затаенный, зажатый протест, не увидеть который мы тем не менее не можем.

Постепенно понимаешь: не то или иное распоряжение раздражает его, а сама необходимость подчиняться тем, кто представляется ему недостойными командовать им, Меженином. Они, интеллигенты, вчерашние маменькины сынки, — в самой жизни, в голой и не прикрытой сумятице войны, на его взгляд, куда слабее его. В поединке, в прямом столкновении они должны были бы спасовать перед ним. Но — субординация, черт бы ее взял! Он, конечно, простоват, и нет у него средств изощренного коварства, но сама его ненависть к чужим, непонятным ему принципам и «красивым словам», очевидно, сродни той зависти, которую испытывал практик, «солдат», «честный» Яго к высоколобому стратегу и книжнику Отелло.

Он не мародер, потому что подобрать ничьи рейхсмарки и часы не является мародерством. Он не насильник, ибо ему этого сделать не дали. Но ходит он очень недалеко от этих крайностей... Не то чтобы он был так уж жаден и похотлив, но злость затопила его душу, и неохота ему различать, на кого надо, на кого не надо злиться, особенно тут, в Германии.

Есть у Меженина некоторая тайная растерянность, вернее, ее предчувствие: он как рыба в воде чувствует себя в боевой обстановке.

Но вот война, похоже, кончается. Что дальше? Неужели опять восторжествуют ценности «соп-

ляков», «тихонь», «сморчков московских»? И улыбка Меженина нет-нет да и застывает в оскале.

Никитин злит его не тем даже, что «отнял» у него Эмму, а тем, что в банальную, казалось бы, историю «связи с немкой» вкладывает нечто большее, чем мог вложить Меженин, что-то такое, чем тот напрочь обделен. Да, любовь на войне, как и вообще любовь в этом сложном, неустроенном мире всегда находится под угрозой, над ней нависает опасность, ей трудно, порой невозможно отыскать свое место, и это одна из главных сквозных тем фильма. Но кроме войны, традиционно враждебной человеческой нежности, эта опасность, среди которой находит себя зародившаяся любовь, связана с каждым новым появлением в кадре персонажа В. Гостюхина.

Все же, как говорилось, напрасно думать, что конфликт Никитина с Меженином является двигателем сюжета. Каким бы он ни был острым, а дело доходит до выстрелов, он остается частным. «Движутся» им только военные сцены, да и то не главные. Его роль, в сущности, информативная по отношению к любви центральных героев: что было в их жизни когда-то, как они встретились, почему расстались. Косвенным свидетельством того, что фильм «про другое», становится мысль Никитина сегодняшнего о судьбе своего тогдашнего противника:

— Да, Меженин, Меженин... Ведь я не знал тогда, что немцы расстреляли его родных.

Так «снимается» на новом витке понимания злость Меженина, оскал его улыбки. И, словно чувствуя, что не все в эмоциональном строе фильма еще уравновешено этими объяснениями, Никитин продолжает рассказывать Эмме:

— А вы знаете его судьбу? Он досадно погиб в конце. Уже после войны, одиннадцатого мая в Австрии. Кто-то обстрелял машину в лесу, в машине ехало четверо, погиб он один. Так вот вы оттуда, из той поры, так же, как и они. Понимаете?

— Вы сегодня уезжаете? — спрашивает Эмма, не отвечая на вопрос, понимает ли она.

— Да... — говорит Никитин.

— И больше я вас не увижу, — заканчивает Эмма.

Казалось бы, это послесловие не может

«Берег»

оправдать Меженина: ведь не знал же он о своей скорой гибели, да и что это меняет? Но важно другое. Разговор выходит на иной уровень, все и решающий в этом фильме, на уровень, где действует судьба, где человек не исчерпывается конкретным временем, отведенным ему, где можно и надо увидеть одно время из другого — потому что без этого, оказывается, нельзя разрешить проблем ни той, ни другой эпохи.

Те, кто раздражали молодого Никитина (и, видимо, молодого Бондарева), сегодня уже не воспринимаются как враги. Раздражение — не спутник мудрости, а именно мудрость посещает писателя Никитина, неожиданно для себя вернувшегося в прошлое, в молодость, в войну.

Итак, оставим наших героев в современности, в сложной, неразрешенной ситуации нынешнего социально-политического противостояния двух миров, чтобы увидеть и осознать ее истоки. Напряжение «здесь» вовсе не спадает само собой. Оттого, что люди начинают видеть общих врагов, видят их все яснее, отчетливей, — линия, разделяющая их, не исчезает. Мы почувствовали этих врагов: бег времени, несущий старость, утраты. Потеря прошлого, как-то связанная с затопленными церковью и колокольней в местах, где обретаются самые давние воспоминания героя, — это еще один пласт событий, отделенный от всех остальных. А в конце мы видим и то, что, неназванное, конечно же, ощущалось за кадром: гриб ядерного взрыва, возникающий то ли из не столь далекого прошлого — над Хиросимой, то ли из угрожающего будущего — над любым городом Земли.

Все так. Но ведь «линия огня», безмерно усложнявшая свою траекторию после войны, не исчезла, она обтекает людей, порой сидящих за одним столиком, мирно идущих по одной улице, но она и разделяет их! Это ее отсветы на небе, на горизонте, над водами.

А можно ли переступить через линию огня? Не является ли сама мысль об этом надуманной, пустой, несуществующей? Не отдает ли она к тому же прекраснодушным, марксист должен сказать — бесклассовым — пацифизмом, абстрактным, хотя, возможно, и гуманным теоретически?

«Берег».
Княжко — В. Сторожик

И здесь надо опять погрузиться в прошлое, в годину страшных испытаний на человечность, сведенных памятью в один негаснущий миг.

Сила фильма в том, что он находит и показывает конкретного человека, который в буквальном смысле слова переступил через линию огня. Человек этот никак не бесхребетный гуманист абстрактного толка, он прекрасен именно в своей исторической и социальной конкретности. Речь идет о лейтенанте Княжко.

Нельзя не заметить, однако, что актерское исполнение образа Княжко (В. Сторожик), ни в чем не противоречащее его сути, режиссерски не выделено, не акцентировано. И это не случайно. Короля играют окружающие, центральный персонаж может быть «сыгран» всей концепцией фильма, его конструкцией, отблесками в далеких и близких эпизодах, в сплетении идей и мотивов.

Ничем особенным не выделяется Княжко в момент своего появления. На фоне кадров войны, возникающих из хроники и как бы продолжающих хронику, когда пленка еще черно-белая, крупнозернистая, когда четкость и ясность кадра еще воспринимались бы неуместной красивостью, когда ранили комбата Гранатурова, — появляется почти неразличимый среди других лейтенант, и первое слово его: «Огонь!» Рядом командует Меженин. Тут же Никитин. Все они заняты сейчас одним — уличным боем. Вторая реплика Княжко уточняет для нас место происходящих сейчас событий на огромной карте войны:

— По рейхстагу — огонь!

Это — как надежда для нас: может быть, все самое страшное уже позади? Вот он, свет в конце туннеля, он виден, до выхода рукой подать.

До конца войны совсем не много дней и дел, но они есть, и, значит, их предстоит рассмотреть особенно крупно.

Меженин демонстрирует захваченные рейхсмарки и часы — «обычную штамповку». Входит Княжко, сдержанный обмен приветствиями. Меженин предлагает подарочек и ему.

— Ничего немецкого не беру. Насколько мне известно, этим занимаются похоронные команды.

Пожалуй, уже здесь вокруг Княжко как бы чуть очищается пространство кадра. Между ним и окружением, фоном есть небольшой, но четкий зазор, состоящий из сдержанности, аккуратности, некоей особой чистоплотности. Возможно, это игра критического воображения, но когда вспоминаешь Княжко в фильме, кажется, что чем-то он все-таки выделен, этот совсем обычный и чуть особый человек.

Вот небольшой эпизод карточной игры. Да и игра-то не настоящая, скорее игра в игру — безалаберная, нервная. Рядом война, да и взаимоотношения явно «неигровые». У Меженина все-таки в глазах искорки алчности — кто его знает, может, и стоят чего-нибудь эти фрицевские деньги? Княжко играет «на все» — чтобы быстрее все кончить. Но что это, откуда мы знаем такую «игру на все», да еще и рядом со смертью? «Пиковая дама» вспоминается нам или, может быть, лермонтовский «Фаталист»? Если мы сами еще не поняли, кто тут кого напоминает, вслушаемся в слова раненного, но неунывающего Гранатурова. Где-то за кадром, внешне незначительные, они подсказывают нечто существенное:

— Лейтенанту Княжко все время везло. Первый счастливчик в полку. Лет сто назад жил бы, гусаром был бы.

Что ж, какие-то высокие традиции представлений о чести, о долге угадываются в «поле», окружающем Княжко. «Долг» — здесь общее слово, оно обязательно и для Княжко, и для других. «Честь» — как бы его личное добавление к общему (непременно молчаливое, ибо разговоры о чести и она сама не только не одно и то же, но подчас и попросту противоположны).

Чем растопить холодный камин?

— Растопите камин рейхсмарками, — произносит Княжко, — так вам будет спокойнее, Меженин.

Спокойствие тона никак не отменяет здесь холодноватой твердости. Далее именно Княжко предстоит допрашивать Эмму и Курта — сестру и брата, почти подростков, пробравшихся в свой теперь уже занятый нашими воинами дом.

Конечно же, именно он владеет иностранным языком. Во время допроса Княжко нахо-

дит способ умерить в общем-то понятное нетерпение Гранатурова, тактично, но достаточно определенно призывая к сдержанности и спокойствию, достойных советского офицера. Он не останавливается и перед конфликтом со старшим по званию, отстаивая то, в чем убежден.

Запомнила ли растерявшаяся, перепуганная девчонка, какой была Эмма в ту ночь, русского лейтенанта, допрашивавшего ее? Выделила ли его как-нибудь? Он должен был показаться ей холодным и жестким. А он в это время объяснял Гранатурову, склонному видеть в подростке и девушке шпионов:

— Совершенно ясно, что эти немцы — хозяева дома. Значит, дом принадлежит им, им, а не нам. Поэтому пусть уходят или остаются, если хотят.

Жизнь идет наперегонки с войной. Уже незадолго до конца фильма разражается бой, который окажется неожиданно тяжелым — иного пути к победе и, значит, к миру нет. Но вот мальчишки-немцы, затеявшие это роковое сражение, выбросили белый флаг. И тотчас убрали. Там, среди них, происходит какая-то непонятная борьба.

В этой паузе высокий молодой офицер поднимает руку с белым платком и идет туда, где, может быть, в дыму взрывов, среди смерти и гибели проглянул долгий путь к победе не через уничтожение этих мальчишек, а через их спасение. Это лейтенант Княжко. Гремит пулеметная очередь. Убитый Княжко падает. Это его убийцу потом расстреляет сержант Меженин.

С течением лет давний этот фронтовой эпизод обретает в сознании лейтенанта Никитина, ставшего известным писателем, все новый и новый смысл. Этот же смысл предстоит увидеть, понять и нам.

Красивый и строгий юноша, идеальный офицер, советский лейтенант Княжко погиб не просто в том, конкретном бою, на той, уже далекой сейчас войне. Его подвиг кажется Никитину выходящим за конкретные рамки ситуации, наполненным символическим значением, в чем-то обретающим для нас, для нашей памяти, для наших детей особую важность. Это был бой со смертью больше, чем бой с испуганными немецкими мальчишками, бой за их спасение, бой за жизнь. Общий смысл нашей войны, как в фокусе, сошелся в подвиге строгого юноши-лейтенанта.

Конечно, Никитин и тогда понимал смысл происходящего.

— Он был смелее нас всех... Мы все еще поймем, потому что мы все виноваты в том, что Княжко погиб, а мы — живы... Мы все ждали: все сделает он...

Но пока это частное понимание случившегося, пусть трагического, но все-таки эпизода. Во время нынешней поездки по тем же местам герой осознает, что вся его дальнейшая жизнь была наполнена поисками нравственного идеала. Вслушаемся в его поздние, почти итоговые слова.

— Мне все время нужен был такой друг, как лейтенант Княжко, — скажет Никитин Эмме десятилетия спустя. — До сих пор нужен. А такого, как Княжко, нет. Наше поколение выбили, почти всех. Может быть, поэтому я особенно их люблю и не могу забыть.

Однако о Княжко, если поставить такую задачу, следовало бы снимать отдельный фильм. Этот фильм — о Никитине и Эмме Герберт. О гораздо более «обычных» людях, живущих, страдающих, думающих среди нас, рядом с нами, не отделенных от нас исключительностью личных свойств. Они и только они связывают все временные пласты картины. Это в их лицах мы ищем ответ на мучающие нас вопросы, ищем отблеск нашей общей надежды.

Став иной, Эмма Белохвостиковой не изменилась в своей человеческой сути. Хрупкая нежность, растерянность на ветру времени, неосознанная ею самой попытка уместить частное, человеческое в Истории, которой нет дела до чьей-то любви, — вот сквозная тема ее судьбы. Что все-таки общего, кроме воспоминаний, у той и этой Эммы? Актриса поднимает глаза на своего партнера, и мы видим: не любовь, обретенная и потерянная, общее — это доверие и надежда.

Попытка диалога — сквозь языковые преграды тогда, сквозь биографические и социально-политические теперь — вот что такое

Эмма. История — то развалины, то плотная асфальтовая кожура земли, и человек, женщина, как хрупкий, но живой росток доверия и надежды... Можно предположить, что эта Эмма в промежутке настоящей живой жизнью не жила, она застыла, как деревце зимой, что бы с нею ни происходило — замужество, рождение дочери, новое одиночество, — застыла от той весны до этой. Отсюда столько молчания и неподвижности в пластическом рисунке роли: человек не уверен, сможет ли он жить, как не уверен, сумеет ли ходить тот, кто годы не вставал с постели.

Б. Щербаков иначе выстраивает своего Никитина. Он жил и менялся все это время. Он совсем не похож на того лейтенанта и на уже знакомого нам актера Б. Щербакова (это, кажется, первая его «возрастная» роль). Сейчас, встретившись с Эммой и с Германией, со своей первой любовью и со своей давней болью, он выходит на итоговый виток размышлений всей своей жизни. Он, писатель, жадно всматривается в ту далекую историю, там он ищет что-то бесконечно важное для себя и для всех нас. В конце концов, мы думаем: а не Княжко ли он ищет — и в самом себе тоже? Княжко — вот его духовный ориентир, и именно нравственные искания Никитина передают нам, зрителям, непростую для экранного воплощения энергию идеала.

Мы уверены, что с поисками идеала каким-то сложным опосредованным образом связаны самые яркие, самые впечатляющие даже в чисто зрелищном отношении эпизоды фильма. Это, конечно, эпизоды с колокольней и церковью, утонувшими в беспредельно разлившейся реке. Девочка и мальчик в лодке, потонувший колокол, звук его, который можно вызвать из глубины, из водной толщи, как из толщи ушедшего времени.

Эпизоды из детства героя наиболее отдалены от основных событий не только во времени, не только хронологически. Сами логические связи со стержневым течением сюжета здесь далеки. Можно сказать, что для сюжета они, в сущности, не нужны. Однако обязательны для фильма.

Переход к ним столь же не прост, как и вообще переход от эпического повествования к лирике. Встречаясь в рамках одного произведения, он традиционно ставит в тупик, не являясь каким-то новшеством, — такие переходы от эпоса к лирике есть еще в «Слове о полку Игореве»...

Вспомним символику названия. «Берег» ведь бывает там, где есть водная гладь, существен он там, где до него далеко. Конечно, это и не просто детские воспоминания. А и голос утраты и надежды, который слышится в подводном, глухом, тайном, но все-таки доносящемся звоне колокола. Это и вообще наше прошлое, которое никуда от нас не уходит. Что с ним происходит? Оно возвращается? Нет, пожалуй, точнее та метафора, что предложена фильмом: прошлое всплывает. В самые главные моменты, когда наше сегодня застывает перед выбором, — к жизни или к смерти сворачивает наша дорога.

В фильме, как и в романе, смерть героя не названа по имени — это удел рецензента, рассматривающего многоточие как тройную точку. Мы видим только, как откидывается самолетное кресло Никитина, словно бы возвращая его туда, откуда он летит. Эта естественная метафора фильма образно родственна финалу романа.

Однако взаимоотношения времен в картине несколько иные, чем в книге. Та война, в прозе, была конкретнее, реальнее, она притягивала нас сама по себе как небывалое, неповторимое, невероятное время. Мы лишь могли предчувствовать, что там, в глубине героического прошлого, найдется что-то существенное, необходимое для нас сегодня — как же иначе?

В фильме это «существенное» и становится предметом исследования. Потому и менее важна, как бы ослаблена роль конфликтов внутри каждого отдельного, некогда «самодостаточного» времени. Времена «всплывают» над конкретикой своих будней, вглядываются издалека друг в друга на ином образном уровне, который иначе не назовешь, как философским. Войти до конца в эти разные временные пласты можно, только увидев, осознав их отражения друг в друге.

Л. Маматова

Невероятное очевидное

Комедия, а смысл серьезный. Мне возразят: а что тут особенного? Известное дело, «очистительный смех»! Но разве мы избалованы такими фильмами? Важные общественные вопросы мы привыкли находить в социальной драме или публицистической ленте. В комедиях же последних лет насущную современную проблему обнаруживать доводилось редко.

По содержанию новая картина Эльдара Шенгелая представляет собой как бы очередную фазу его прежних размышлений. Теперь осознаешь с особой ясностью, какое завидное упорство проявил художник, рассматривая заинтересовавшую его проблему.

В самом общем виде ее можно определить как драматическое взаимодействие характера и обстоятельств. Интересно и сложно была она поставлена уже в ранней картине Эльдара Шенгелая «Необыкновенная выставка». Впрочем, смысл того фильма был понят некоторыми критиками однолинейно. Говорилось, например, что это «притча о художнике, прозакладывавшем свой талант». После этого можно было только презирать слабохарактерного Агули Эристави, а из его нелегкой судьбы извлечь нравоучение: «Не отсту-

---

«ГОЛУБЫЕ ГОРЫ, ИЛИ НЕПРАВДОПОДОБНАЯ ИСТОРИЯ»
Сценарий Р. Чейшвили. Постановка Э. Шенгелая. Оператор Л. Пааташвили. Художник Б. Цхакая. Композитор Г. Канчели. Звукооператор В. Никонов. «Грузия-фильм», 1983.

пайся от своего призвания!» Однако содержание фильма не хотело укладываться в однозначную рекомендацию, проблема в фильме продолжала жить, тревожить. А герою мы сочувствовали. Да, конечно, рядовой пехоты Агули Эристави, демобилизованный по ранению, не стал по возвращении домой ваять символическую «Весну» из паросского мрамора. Решение этой задачи потребовало бы от него не только полного самоотречения, но и равнодушия по отношению к близким — к семье. И Агули пошел на компромисс: согласился за мешок кукурузы вылепить бюст почившего — надгробный памятник. Так поступал и в дальнейшем. Забота о хлебе насущном не то чтобы убила, но вытеснила высокие помыслы. Не осуществил Агули художнической миссии, но и не дал помереть с голоду престарелому отцу, жене, многочисленным ребятишкам.

Эльдар Шенгелая рассмотрел здесь характер в условиях всеобщего бедствия — военного лихолетья. Война гнула человека и после того, как отгремели ее залпы: нуждой, неустроенностью. И все же в финале Агули дарит бесценный паросский мрамор соседскому мальчишке, только что поступившему в художественное училище. Талант Агули угас, но мечта не иссякла. Сам герой не мог исполнить свое предназначение. Но он одержал над обстоятельствами нравственную победу, подбодрив и поощрив к высокому поприщу юного художника.

В следующих картинах Эльдара Шенгелая интересующая его проблематика рассмотрена в разных жанровых преломлениях, в оптимистическом и трагическом вариантах. В «Чудаках» действие происходит в «условно-прошедшие» времена. Молодой крестьянин, только что оставшийся без кола, без двора, и старый изгой, которого все величают «профессором», вопреки всем превратностям судьбы строят «неболет» и свободно взмывают ввысь, посрамив злобных и алчных недругов. Время действия «Мачехи Саманишвили» исторически конкретно. Мелкопоместный дворянин, сохранявший надежду на относительно обеспеченное будущее для себя и семьи, неожиданно становится нищим. Он не выдерживает испытания: разум притуплен, душа ожесточена, личность гибнет.

Духовное самостояние личности при любых обстоятельствах определяется Эльдаром Шенгелая как высшая ценность. Потеря внутреннего «я» отождествляется с моральным хаосом, разрушением.

В картине «Голубые горы, или Неправдоподобная история» события разворачиваются в наши дни. Размышления художника продолжены применительно к новым условиям, соответственно и требования к герою намного возросли. Не преступить нравственный закон, остаться морально незапятнанным — это ли доблесть? Герой должен взять на себя бремя гражданской ответственности, он призван к творческому мышлению и труду — созиданию. Душевная вялость, инертность осуждены. Эльдар Шенгелая развивает внутреннюю тему своих фильмов, вместе с тем он ставит проблему, имеющую широкое звучание. Ее определяют и решают многие другие художники, она пребывает сегодня в центре искусства и общественной мысли. Речь идет о воспитании личности, чьи высокие убеждения, энергия, деловитость, дисциплина, то есть способность к самоорганизации, проявляют себя в активной деятельности на благо общества.

Такой герой впрямую в фильме Эльдара Шенгелая не явлен. Но он присутствует незримо — как авторский идеал. Идеал этот отнюдь не расплывчат и не пребывает в гибельных высях абстракций. Сатирическая комедия Эльдара Шенгелая бичует вполне конкретные пороки, что позволяет вполне конкретно представить себе и идеал. Он — современен.

И рожден он современным опытом познания реальных сегодняшних людей, их духовного мира. Только в сопоставлении с крупными и творческими личностями можно было обнаружить несостоятельность людей «маленьких». «Маленьких» не по положению, а по духу. Может быть, правильнее было бы сказать — мелких. Их и высмеивает сатирическая комедия.

Чернильной синевы море и небо, сахарные льды, робкие белые медведи. Пейзаж Гренландии. Копия работы неизвестного автора, выполненная чьей-то старательной рукой. Художественной ценностью не обладает. Красуется с незапамятных времен в издательстве, на втором этаже, в комнате № 13, на стене за спиною редактора, которого зовут Васо. Точнее, батоно Васо. Почтительное «батоно» заслужено долгими годами безупречной работы, опытом и зрелым возрастом.

Рабочий день редактора неизменно начинается с важного дела, батоно Васо приглашает коменданта и требует убрать «Гренландию»: «Вынесите ее! Вынесите!» Однако выясняется, что снять картину с расшатанного гвоздя невозможно, потому что на это необходимо разрешение с визой руководства. Обнаруживается также, что батоно Васо уже писал соответствующее заявление, на котором есть нужная подпись, но оказывается, что одной подписи мало, надо две, а еще лучше три. Накал бесед Васо с комендантом возрастает: всю осень, зиму, весну и лето Васо будет заявлять, апеллировать, подкарауливать начальство, резать правду в лицо, нервничать, застревать в лифте, ждать в приемной и снова воодушевляться, чтобы, наконец, победить. «Гренландию» переместят в другую комнату, вернее, в зал, где происходят заседания и торжества. Однако сахарные льды снова окажутся над батоно Васо, потому что именно он обычно председательствует на заседаниях, а картина украшает стену, у которой стоит почетный стол.

В конце концов свершится неизбежное: белые медведи рухнут на Васо, он закроет глаза и вытянется на полу. Его опрыскают водой, приведут в чувство. Но тут рухнет сам дом, в котором помещалось издательство. Однако Васо, и его коллеги, и комендант, и директор — все они, бессмертные, выберутся из-под обломков, отряхнутся и переедут в новое, несокрушимо прочное здание, упрячутся в бетон. Оттуда долетят до нас, оглашая окрестности, голоса Васо и коменданта, продолжающих свой нескончаемый диспут.

Вы подумаете, что этот Васо — сдвинутый, заведенный, особенный. А вот и не так! Сценарист Р. Чейшвили и режиссер Э. Шенгелая стремились обрисовать не индивидуальность в ее неповторимости, не характер, а типы. Типы людей, которые усердствуют на работе, стараются до изнеможения сил, трудятся, якобы трудятся, будто бы трудятся... Ведь чтобы ничего не делать, но получать зарплату и премию, надо делать вид, будто бы что-то делаешь.

До чего, боже мой, их легко узнать! Даже тот Гиви, который так и не появится в своем кабинете, потому что он будет в командировке осенью, зимой и весной, а потом, без передышки, в творческом отпуске летом, даже он, невидимка, легко материализуется в нашем воображении. А уж эти дамы, которые часами примеряют новые платья в рабочее время? А тот, в угловой комнате, изучающий с утра до вечера французский язык в напряженном, надо полагать, ожидании загранкомандировки, поглощающем его душевные силы без остатка? А Родион с его вечным чайником и обедом, наспех, конечно, приготовленным? Просто яйца человек варит в кастрюльке, что же тут необычного, если электроплитка соседствует с его рабочим столом? А эти, сгрудившиеся за шахматной доской, что им и отдохнуть нельзя? Ох, видали мы их, перевидали!

Конечно, тбилисский климат одарил героев известным своеобразием: щедростью на ласку, приветливостью, отзывчивостью. Тепло большого гнезда, где каждый каждому родня — знакомый, знакомый знакомого, сосед, земляк. Легкий взаимный обогрев — улыбкой, движением руки, услугой. Наш двор. Наш город. Многократно и по-разному истолковывая, воплощали этот душевный уют грузинские фильмы. Воспевали, гордились, что веками воспитанная традиция не увядает и в условиях городской толчеи, стрессов. Правда, тревожились: традиция может девальвироваться, чрезмерная любовь к большому гнезду помешает каждому в отдельности реализовать свои возможности.

Эльдар Шенгелая выявил еще одну опас-

ность: выражение дружелюбия и приязни может вообще потерять реальное значение, выродиться в словесные и мимические клише без души и смысла. Судите сами. Молодой писатель приносит в издательство рукопись. Его встречают тепло. Сетуют: «Где ты пропадал?» Но не обольщайтесь, это всего лишь ритуал, ни к чему не обязывающий. По существу с писателем обойдутся жестоко, издевательски. Он будет бесплодно обивать пороги издательства осенью, зимой, весной и летом. И всякий раз его будут встречать улыбкой, спрашивать: «Где ты пропадал?»

Рассказ писателя называется «Голубые горы. Тянь-Шань». О чем в нем автор поведал, никто никогда не узнает. Конечно, писатель принес рукопись в нескольких машинописных экземплярах и раздал членам редакционного совета. Но один экземпляр запрут в ящике стола, а потом извлекут и позабудут. Другой оставят ненароком во дворе под дождем, третий будут передавать друг другу, не читая, возвращать, опять брать и снова, не читая, возвращать. В конце концов рассказ исчезнет, сгинет бесследно, останутся лишь несколько мокрых листков, которые любезно предложат привести в порядок в сушильной машине, и еще — половинка, точнее, половинка от половинки, потому что другую половинку от половинки тоже кто-то унесет и потеряет.

Тем не менее, в конце лета, как раз в тот день, когда «Гренландия» упала на батоно Васо, состоится заседание редакционного совета. С озабоченными и усталыми лицами люди обсудят то, чего никто не читал. Тут можно было бы выйти из положения, порассуждав на тему, обозначенную в названии. Но именно оно никому ничего не говорит.

Поэтому каждый встал и сообщил, что присоединяется к предыдущему оратору. И что в целом это звучит совсем неплохо: «Голубые горы. Тянь-Шань». Только директор Важа Зазаевич воздержался. Дело в том, что он вообще не приемлет двойных названий, они слишком трудны для восприятия и сбивают при верстке издательских планов. Но оценим: директор не позволил себе кого-то оспорить, а тем более — грубо оборвать. Конечно, ему было в тот момент не до дискуссий: сейчас же вслед за заседанием в том же зале должен был состояться прием важных гостей, и покуда выступали ораторы, уже были внесены ящики с позвякивающими в них бутылками.

Но причина, конечно, была не только в занятости директора. Важа Зазаевич вообще не любит навязывать свое мнение коллективу, он об этом прямо так и сказал. Он демократичен, и это сразу видно, Важа Зазаевич охотно приглашает к себе каждого в кабинет, когда сам в своем кабинете бывает, хотя такое случается, надо правду сказать, не часто.

Выходя из зала после просмотра этого фильма, одна из зрительниц весело и зло отозвалась о его героях: «Вот бюрократы!» А я подумала, что для многих явлений мы еще не находим должных слов и по старинке определяем известными. Какой же, помилуйте, Важа Зазаевич бюрократ? Нам показан другой социально-психологический тип, обновленный. Того, классического бюрократа любили рисовать в «Крокодиле»: надвинулся каменной глыбой на стол, обмакнул перо в массивную «с излишествами» чернильницу, вперил глаза в бумагу. Эту самую бумагу-документ, распоряжение, инструкцию бюрократ лелеял, ходил, ею жил.

И кабинет его изображался сатириками в виде постоянного жилища, к которому, наподобие коридоров в коммунальных квартирах, тянулись шеренги столов. За ними неотлучно сидели подчиненные бюрократа. А о сотрудниках Важи Зазаевича этого сказать никак нельзя: они так и рвутся за пределы родного здания, а если все же находятся в нем, то вовсе не прикипают к своим рабочим местам.

И Важа Зазаевич за столом сидит редко, да и то, чтобы поговорить по телефону и селектору. Звонят, он поднимает трубку, прикладывает к уху, верещит соседний аппарат, он прижимает еще одну трубку к другому уху, говорит поочередно в обе: «Это я не тебе сказал», — нажимает кнопку селектора, вызывает

«Голубые горы, или Неправдоподобная история». Сосо — Р. Георгобиани

машину, нажимает другую кнопку, велит секретарше, чтобы догнала его на лестнице, дала на подпись бумагу. То есть к бумагам он относится вполне равнодушно, небрежно даже, подписывает их не глядя, на ходу.

И тут нас охватывает сожаление, протест, ярость. Дожили! Вот он, пожалуйте, антибюрократ. Лучше бы его не было! Ведь отнесись Важа Зазаевич с уважением к своей должностной инструкции, попробуй ее выполнить, и установилась бы дисциплина, соблюдался бы порядок, не было бы в подчиненном ему учреждении этой суеты, мельтешения, бессмысленного кружения. И рукопись молодого писателя была бы непременно прочитана, потому что подобную работу инструкция тоже предусматривает.

Но Важа Зазаевич — другой, современный. Прежние дуболомы и деспоты даже внешне выглядели иначе. Бывалов в «Волге-Волге»: вязкая, канцелярская речь, визгливый голос, заплывшие глазки, двойной подбородок, явное хрюканье. Гротеск! Известно, что актер Игорь Ильинский стилизовал образ «под свинью». А Важу Зазаевича свиньей никак не изобразишь, он в импортных очках, в изящном костюме, он легок, подвижен, элегантен.

От предшественника прежней формации Важа Зазаевич перенял только одно, впрочем, самое главное: небрежение личностью, отношение к человеку, как к щепке. Но выражено это совсем не топорно. Он если и позволяет себе покровительственный тон, то только чуть-чуть, чтобы собеседнику было не обидно, чтобы у него даже осталось впечатление, будто в лице Важи Зазаевича всегда можно найти сторонника и опору. И если что-нибудь выйдет не так, как того хотел проситель, если вообще ничего не получится, что всего вероятнее, каждый будет думать, что сам-то Важа Зазаевич здесь не при чем, тут иррациональные силы помешали, судьба, фатум. Это прежних времен бюрократ пугал клиента угрюмой подозрительностью. А Важа Зазаевич, видно, сам настороже, собеседника опасается и топит его, топит в словесном меду. Даже в коридоре

лишь завидит человека, услышит его голос, тут же незамедлительно аттестует: «Это хорошо!»

Вот писатель, дождавшись, наконец, директора, заводит речь о творческих муках, начинает горькую исповедь: «Я три года жил в пустоте». Но не успевает продолжить, потому что Важа Зазаевич уже бухнул свое: «Это хорошо!» Важа Зазаевич человека не слышит, но никогда не допустит императивного тона, тем более никогда не скажет: «Нет». «Да» — он тоже, конечно, не скажет. Он пообещает и тут же забудет. Он виртуоз по части лицедейства, а его подчиненные — всего лишь ученики и подражатели. Только Важа Зазаевич способен так непринужденно сдвинуть разговор: интимно пожаловаться на жизнь, на «прорыв дефицита», которым попрекают издательство, на утомленность от банкетов, на которых он вынужден присутствовать, на вой мотоциклов, глухо пробивающийся сквозь закрытые окна.

«Голубые горы, или Неправдоподобная история»
Васо — В. Кохиашвили

Мотобол, конечно, парафраз издательской беготни. Исступленно кружа на небольшой площадке, мотоциклы взрывают осенью пыль, зимой снег, весной грязь. Это придает людскому коловращению внутри здания надсадный и механический оттенок. Однако каждый из этого суетящегося множества сохраняет внешне человеческое подобие, никто не окарикатурен, многие даже хороши собою.

Портреты достоверны, а происходящее снято оператором Леваном Пааташвили в незаметных, мягких ракурсах. Могло быть иначе. Когда-то, в двадцатые го́ды, оператор фильма «Шинель» Андрей Москвин унизил героя буквально, запечатлев его с высокой точки — свысока. Акакий Акакиевич у авторов того фильма не вызывал традиционного сочувствия. Они были нетерпеливы, требовали, чтобы «маленький человек» быстро разогнулся и вошел в русло той жизни, которая была позже названа «большой жизнью». Гоголевский герой в свое время этого сделать бы никак не смог, он был бесправен. Великие художники-гуманисты, писавшие об униженных и оскорбленных, испытывали к ним глубокое сострадание. Экранизаторы же «Шинели» творили в условиях только что прошедшей революционной бури. Фигура Башмачкина мало соответствовала идее и настроению массового исторического творчества. Авторы фильма, даже трактуя классический сюжет, целиком были поглощены задачами своего дня. Не без некоторой жалости, но еще больше — с язвительной насмешкой рисовали они на экране душевное убожество робкого канцеляриста.

А Леван Пааташвили не прибегает к острым ракурсам, сохраняет спокойствие. Не допускает он в кадр густого сумрака, а то и вовсе непроглядной тьмы, как это делал Андрей Москвин. Напротив, все сильно освещено: свет струится из окон, стеклянной стены коридора, ламп, бра, рассеивается откуда-то с потолка. Все погружено в «световую ванну», вернее бы сказать, в световой аквариум. Сходство с последним художник Б. Цхакая

усиливает, окрашивая многое в зеленый цвет, впридачу к которому, впрочем, дан коричневый. Ядовито-болотистые, а то и нежно-салатовые стены, сукна канцелярских столов, вездесущие кактусы, а рядом — коричневый шевиотовый костюм почтенного Васо, бежевое платье из джерси кокетливой Беллы, шоколадные панели в кабинете Важи Зазаевича, тусклая желтизна мебели в других комнатах... Но это не только «теплые» тона, призванные уравновесить «холодные». Тут что-то родственное цвету залежалой бумаги. И свет здесь не вполне свет, не думайте, что он выступает антагонистом тьмы и несет в себе образ добра. Всезатопляющий свет создает во многих сценах почти осязаемую среду, что-то зыбко-белесое, вроде легкого тумана. Будто подлили молока в аквариум в котором передвигаются живые фигуры. То чертят пространство в разных направлениях, то собираются группами, то снова разбегаются. И все это очень быстро, ведь им некогда, они заняты, спешат.

Такая вот сатира в пастельных тонах. Смысл подобного изображения в том, чтобы воплотить зло отнюдь не исключительное, а распространенное, привычное, даже будничное. Что же это такое?

Мы видели фильмы, разоблачавшие круговую поруку обманщиков, угнездившихся где-нибудь на винном заводе или в строительном тресте. Были картины, клеймившие персонажей пострашнее: владельцев тайных цехов или комбинаторов на овощных базах, мошеннически урывавших от национального дохода огромные суммы. Им выносился суровый авторский приговор, впрочем, и юридический тоже. Фильм Эльдара Шенгелая показывает не матерых дельцов и даже не опытных очковтирателей. Тут явлено не воровство, а самообкрадывание, не взятка, а саморастрата. Здесь запечатлена круговая порука обычных, даже обаятельных бездельников.

Впрочем, и это слишком сильно сказано. Ведь не Балбесов с большой буквы вкупе с Трусами и Бывалыми из комедий Леонида Гайдая мы увидели. Те тунеядствовали открыто и нагло, то есть были опять же исключением. А батоно Васо или Отар на службе из сил выбиваются... Тут другое — потное, с

«Голубые горы, или Неправдоподобная история»

натугой топтание на месте, холостые обороты, торжественно-горделивое делание вида, будто что-то делается. Фильм высмеивает безалаберность, расхлябанность на работе, неумение организоваться и сосредоточиться, нашу вечную привычку мешать друг другу там, где мы получаем зарплату и претендуем на премию. Здесь зло «пылевидное», как бы рассеянное, растворенное в самой жизни и оттого труднее всего преодолимое. Здесь схвачено не исключение, а правило. Правило устаревшее, вредное, мешающее обществу. Отказаться от него — значит востребовать внутренние резервы, огромные духовные ресурсы, которые, бесспорно, есть у современного человека. И это не только нравственная задача, но и важнейшая социально-экономическая потребность сегодняшнего дня.

Конечно, авторы ведут разговор, прибегая к средствам избранного ими жанра. Они, смеясь, указывают на то, с чем мы должны расстаться. Предмет они очерчивают резко. Хотя портреты в фильме и достоверны, это вовсе не значит, что авторы во всем верны правилу изображения жизни в формах самой жизни. В фильме многое заострено и укрупнено, только «увеличительное стекло» искусства применено не так, как обычно. Мы привыкли к сдвигу зримых форм и сгущению психологических характеристик: лентяй в сатирической комедии должен быть жирным, инертным. А здесь гротеск имеет необычную форму.

Таланту Эльдара Шенгелая вообще не свойственны образы с жестко выраженной авторской установкой. Никакого нажима. Тихий, щемящий лиризм, горьковатая усмешка, непреходящая доброта — вот обычная интонация его фильмов. Беспощаден ум художника, а не его сердце. И гротеск в новой картине не свирепый, не гнетет чисто внешним уродством. Он скорее сконструирован с холодноватым спокойствием, в процессе трезвой, аналитической работы мысли. Авторы в открытую не гневаются, они как бы держат нейтралитет в игре. Они принимают за данность понятия и принципы, саму бессмысленную логику, на которой зиждется показываемая в фильме деятельность: работа вперемежку с показухой. Авторы берут на себя только труд доведения этой логики до естественного завершения. В результате возникает серия абсурдов, или, в переводе на русский язык, нелепостей.

Предположим, если пустопорожнюю болтовню всерьез почитать за достойный труд, то ее следует планировать. Идет заседание. Происходит абсолютная несуразица: обсуждают не произведение писателя, а название утерянной рукописи.

Покуда ораторы несут околесицу, Важа Зазаевич успевает спросить у батоно Васо: «Сколько заседаний мы запланировали?» Тот отвечает, что запланировано восемнадцать, но коллектив взял на себя повышенное обязательство провести двадцать два подобных мероприятия. Значение высоких понятий здесь умерщвлено, но сцепление слов сохраняет внешнюю правильность. В фильме каждый человек на своем месте занят не своим делом. Отар осенью собирает виноград, вызревающий на крыше здания, зимой и весной разгружает медный купорос, завезенный не по адресу. Тем временем чернорабочий жадно, не отрываясь, читает рукописи. Однако для него это занятие — пустое времяпрепровождение, как для Беллы — свидания с семьей, которая навещает ее так заботливо и регулярно, будто Белла в больнице, а не на работе, для Родиона — приготовление обеда в кабинете и т. п.

Сюжет строится как цепь событий, повторяющихся осенью, зимой, весной и летом. Но дублируется только конструктивная основа, что позволяет добавлять свежие детали, развивая действие, изобличая алогизм происходящего, а также внутренний застой при видимых переменах. Нам дают, например, возможность убедиться в печальных последствиях того, что принято называть «отсутствием инициативы». Изображенные на экране персонажи не выполняют своих деловых обязанностей, но они не имеют ни малейшего желания использовать и свои права. Их притязания ограничены мелочными интересами. Впрочем, демагогический навык помогает и ничтожное возвести в ранг величественного.

Они так поглощены суетой, что не видят реальной опасности, нависшей над ними. Ее обнаруживает тот, кого в данной истории можно назвать «человеком со стороны». Высмеивая зло не исключительное, а обыденное, авторы, правда, несколько изменили функцию этого героя. В прежних сюжетах он возникал по милости то ли авторской, то ли божьей и был, по существу, фигурой романтической. Он был романтичен именно по происхождению, хотя действовал крайне деловито, нравом был крут, душою черств, не зря его упрекали в рационализме, в «небрежении человеческим фактором».

В фильме Эльдара Шенгелая снята надежда на человека со стороны, она возложена на человека на своем месте, на своем участке. Сами они себя должны пристыдить, воспрянуть духом, отнестись к делу честно. «Они» — это мы, зрители, к кому авторы и обращаются. Не надо ждать пришествия романтического героя.

Таинственный старик в фильме, правда, не чужд романтизму. Он облачен в плащ и черную шляпу. Вступая в разговор, он галантно снимает шляпу и берет ее на отлет. Но старик плешив, шляпа засалена, жеваный плащ не отброшен порывом вольного ветра, как бы следовало по традиции, а уныло обвис на костлявой фигуре. И пришел герой не презирать или ненавидеть, он хотел бы как раз втереться в коллектив, стать здесь своим. Он вполне готов принять логику здешней жизни, доведенную до предела, до абсурда.

Секретарша в приемной говорит старику, что Важа Зазаевич «в кредитном банке». Это шифр, значение его обширно, включает в себя и пребывание директора на банкете. Естественно, что старик шифра не знает. Секретарша терпеливо объясняет, что во второй половине дня Важа Зазаевич, может быть, приедет, а может быть, нет. И завтра он, может быть, будет, а может быть, не будет. Секретарша четко вдалбливает старику, что для таких, как он, сторонних посетителей у директора есть специальные часы приема. Сегодня с утра до вечера. И завтра — весь день. Эта нелепица принята стариком как должное. Смиренно и настырно просит он позволения подождать в приемной сегодня до вечера, а завтра — в первую половину дня и во вторую тоже. Мутно-голубые глаза выражают кротость и неуловимое ехидство. Получив разрешение, он садится в кресло, выдвигает подбородок, втягивает голову в плечи, нахохливается, цепенеет. Но глаза его живут, бойко обшаривая трещины, которые множатся и углубляются на потолке и стенах. Отныне загадочный старик надолго поселится в приемной. Он обычно безмолвствует, возведя очи горе, но все время чем-то привлекает к себе внимание, настораживает. Вот уж поистине «инкогнито проклятое», как сказано у Гоголя. К финалу станет ясно, что «человек со стороны» — иссякший романтик и заискивающий ревизор — все предвидел. Но ничего не предотвратил, а только зафиксировал и объяснил.

Когда Важа Зазаевич пригласит его к себе в кабинет, старик снимет плащ, под которым внезапно откроется мундир траурно-черного сукна, шитый золотом. Старик сообщит директору, что он маркшейдер, хочет здесь работать, его рекомендовал Купранидзе. Важа Зазаевич понятия не имеет, что такое маркшейдер и кто такой Купранидзе, но автоматически светло улыбнется, пообещает и тут же намекнет на невозможность, а пока предложит старику «войти в атмосферу коллектива». Но старик уже вполне освоился с нею, иначе, будучи маркшейдером, то есть горным инженером, не стал бы претендовать на место в издательстве.

Впрочем, скоро обнаружится, что как раз должность маркшейдера, даже две-три должности, как заявит Важа Зазаевич, им остро необходимы. Потому что именно старик обратит внимание общественности на трещины в здании, а потом растолкует их происхождение.

Поначалу Важа Зазаевич и комендант ошибочно предположили, что все дело в тренировках секции по мотоболу, происходящих по соседству. Причина оказывается не в мотоболе, она — в прямом смысле — залегает глубже. Где-то внизу проводят метро, рвут скальные породы, делают нужную работу, а попут-

но колеблют устои этого копошащегося и задыхающегося мирка. Авторская мысль здесь серьезна, хотя и высказана в шутливой форме. Всякую подделку разоблачает появление подлинника, истинное дело самим фактом своего существования дискредитирует показуху.

История с трещинами — сюжетное иносказание, у которого есть аналогии в мировом кино, да и не только в кино. Здание, которое трещит и валится, всегда было символом определенного смысла, и здесь он вполне традиционен. Но авторы не спешат утешить нас преждевременно. То, что высмеивает комедия, еще далеко не изжито. Не зря Важа Зазаевич, отряхнув с себя прах прежнего обиталища, немедленно отправляется в банк. На этот раз не в кредитный. В стройбанк! Государство, оно богатое: быстро поможет отстроиться. Сквозь бетон со стеклом победно звучат митинговые голоса Васо и коменданта. Васо требует убрать белых медведей, комендант отвечает, что не имеет права. Однако вслушаемся, новая нота вдруг прозвучала в старом споре. «Кто же тогда, кто имеет это право?!» — вот чего взыскует в финале батоно Васо.

Возьми на себя ответственность, вспомни о данных тебе правах, не будь ты канцелярской душой, Акакием Акакиевичем! «Маленький человек»? Ничего не может изменить? Однако нынешние акакии акакиевичи, как показывает фильм, приоделись, обрели высшее образование, отъелись и обленились. Чувствовать себя маленькими им удобнее, чем быть гражданами. Авторы не испытывают к ним ни малейшего сочувствия.

Тема эта не нова, волновала и волнует многих художников. Достаточно вспомнить повести Ю. Трифонова. В «Обмене» интеллигент Виктор Дмитриевич недолго сопротивлялся торгашескому миру Лукьяновых, скоро перестал рефлектировать, мучаться. Он решил, что не он один, «весь мир олукьянился», «изменить ничего нельзя». С этим стало легко жить. И сам он уже равнодушно искалечил жизнь Татьяне. А что? Если все утонуло в обмане и расчете, то в тотальном этом сумраке и ему все дозволено. Сознание человека, по собственному желанию «маленького», принципиально «маленького», может найти разнообразные, в том числе и подобный, выходы.

Кино тоже не раз об этом говорило. В одной «производственной» картине, не самой лучшей, но запомнившейся постановкой этой темы, здоровенный верзила изгилялся над героем. Герой был бригадиром сталеваров, решил сварить качественный металл вместо «кипучки», что потребовало сломать привычный ход вещей. «Кипучку» можно было выдать раньше и выполнить показушный план. Нужное дело, задуманное героем, вызвало серьезное сопротивление. Верзилу, состоявшего в бригаде, инициатива и смелость героя пугали. Верзила привык никому не противоречить и спокойно халтурить. Он наскакивал на бригадира и тут же сладострастно самоуничижался: «Мы люди маленькие. Нас не спрашивают, мы не сплясываем». Герой интересовался: «А если спросят, спляшешь?» Выходило, что маленький человек по заказу спляшет что угодно.

Напомним, как пришел к этой теме Эльдар Шенгелая. В «Чудаках» он показал людей, которые с фантастической энергией и целеустремленностью преодолевают самые неблагоприятные обстоятельства и осуществляют несбыточную, казалось, мечту. В «Мачехе Саманишвили» обстоятельства героя согнули, среда человека заела, он измельчал. В новом фильме характеры и обстоятельства слиты воедино. Чтобы преобразовать обстоятельства, надо изменить характеры. Точнее, необходимо, чтобы характеры возникли. Чтобы сформировались личности, не «маленькие», а крупные, способные плодотворно и конструктивно действовать. И не надо ждать подарка «со стороны», сами, сами обретайте энергию и ставьте высокую цель! Вот о чем говорят нам авторы талантливой, умной и актуальной комедии.

Алла Золотухина

Взывая к памяти человечества

Фильм молодого режиссера Н. Кузина «Нет — бесшумной смерти» посвящен одной из жизненно важных проблем современности — борьбе за упразднение химико-бактериологического оружия, применение которого привело бы к поражению огромных масс людей, прежде всего — гражданского населения. Избавление человечества от «бесшумной смерти» является сегодня первостепенной задачей прогрессивных сил мира.

«НЕТ — БЕСШУМНОЙ СМЕРТИ»
Сценарий А. Чепурнова. Консультанты Ан. Громыко, Н. Антонов. Режиссер Н. Кузин. Операторы В. Россейкин, И. Тиктинская. «Леннаучфильм», 1983.

Авторы картины, сталкивая факты истории с событиями сегодняшнего дня, заставляют нас, зрителей, не только ощутить беспокойство, но и задуматься о возможности предотвратить катастрофу при условии, что человек не будет пассивен.

Композиция фильма образует непростую структуру.

Разговор о химико-бактериологическом оружии дает возможность хронологически последовательно проследить на киноэкране, как агрессивные милитаристские силы расширяют сферу действий, направленных на уничтожение человека. Документальные кадры, запечатлевшие факты использования смертоносного оружия, являются неопровержимым доказательством преступлений империализма против человечества, против цивилизации.

История и современность... В фильме эти две сюжетные линии переплетаются и начинают активно взаимодействовать — история возникновения химического оружия, использование его милитаристскими кругами в различных рай-

онах земного шара, там, где подавляется национально-освободительная борьба народов, дополняет и развивает рассказ о современном движении миролюбивых сил за разоружение, о протестах против нависшей над здоровьем людей непоправимой угрозы.

С. А. Герасимов в монологе о времени и о себе, озаглавленном «Точка отсчета», рассуждая о современном человеке и окружающем его мире, пишет: «Коллективный ум человечества представляет собой не только созидающую, но и контролирующую сферу. Ноосфера — это общественное сознание мира, которое регулирует соотношение прогресса и катастрофы... Борьба миллиардов людей на земле за сохранение мира есть самое прямое свидетельство ноосферы»[1].

Фильм «Нет — бесшумной смерти» впрямую соотносится с этой мыслью: он активно выступает за укрепление мира, разоблачая безнравственное утверждение иных политиков о «безобидности», даже якобы «гуманности» химического оружия. На экране молодая современная женщина — эксперт по химическому оружию из США — дает интервью: она не отрицает, что «война ужасна». Но при этом совершенно не видит, а скорее, не хочет замечать аморальной стороны в акте использования химического оружия. Интервью вторгается в документальный рассказ вьетнамских кинематографистов, зафиксировавших на кинопленке последствия использования химико-бактериологического оружия, примененного Вашингтоном в период войны во Вьетнаме. Мы видим лишенные какой бы то ни было растительности земельные массивы — угодья, обреченные на бесплодие кто знает на сколько десятков, а может, сотен лет. Крупным планом слепые дети, младенец с двумя головами... Жуткие, исполненные трагического смысла документальные кадры. Ведь они сняты спустя десять лет после окончания войны! Обнажает суть ситуации циничное признание американского журналиста, взятое авторами фильма из журнала «Штерн» (1982, № 13). «Наша нация, — утверждает статья, — заложила бомбу замедленного действия во Вьетнаме...» Кощунственное по отношению к человеческой жизни признание.

Фильм монтажный: он строится на уже отснятом документальном материале. Неоднократно на экране появляется нынешний президент США Рональд Рейган, видим мы и бывшего президента Никсона, корреспондентам дают интервью министр обороны США и американский сенатор... Материал разнообразен и разнохарактерен. Авторы фильма воспользовались современными фильмотечными съемками, телевизионными кинорепортажами. Неоценимую помощь в отборе материала, его осмыслении и политической оценке оказали консультанты фильма — академик Ан. Громыко и профессор Н. Антонов. Пользуясь такой разновидностью монтажа, как коллаж, соединяя монтажно хроникальные и документальные кадры, телевизионный репортаж, репродукции и рисунки, плакаты и газетные сообщения, режиссер, разрушая сложившийся в практике стереотип, создает определенную остроту и конфликтность материала.

Ведя разговор о совершенствовании милитаристскими кругами химического оружия и его испытаниях, авторы фильма «Нет — бесшумной смерти» вводят документальные кадры войны в Абиссинии, обращая внимание на примечательный факт: уже в ту пору было замечено, что действие иприта усиливается среди населения с темной кожей. Наблюдение, которое стремятся практически использовать современные агрессоры.

Поучительными уроками истории развертываются перед нами кадры старой хроники 20-х годов: мы оказываемся свидетелями того, как в 1925 году в Женеве Соединенные Штаты Америки отказались присоединиться к подписываемому протоколу, запрещающему использование отравляющих газов.

Не так ли и сегодня действуют империалистические круги?

Авторы монтируют кадры, рассказывающие об усилиях Советского Союза, стремящегося обеспечить прогресс в решении задач запрещения химического оружия, знакомят с документами, внесенными СССР на рассмотрение по этому вопросу.

---

[1] «Литературная газета», 1984, 2 мая, с. 7.

И тут же мы видим, как Вашингтон по-прежнему уклоняется от договоренности, а зачастую проводит обструкционистскую линию. Военная машина милитаристских кругов США продолжает разворачиваться... На глазах у миллионов кинозрителей Рейган подписывает программу перевооружения.

Прошлое и настоящее, отраженные на кинопленке, постоянно перекликаются, обличающие документы вырастают в фильм-предупреждение.

Дикторский текст, помимо присущей ему обобщающей, осмысляющей функции, выполняет и информативную роль. Так он сообщает зрителю, что с 1945 года в войны постоянно втянута одна треть людей земного шара. А вот еще одна удручающая цифра: запасы химического оружия столь велики, что человечество можно уничтожить как минимум 50 раз. Подобные статистические данные, звучащие с экрана, производят ошеломляющее впечатление...

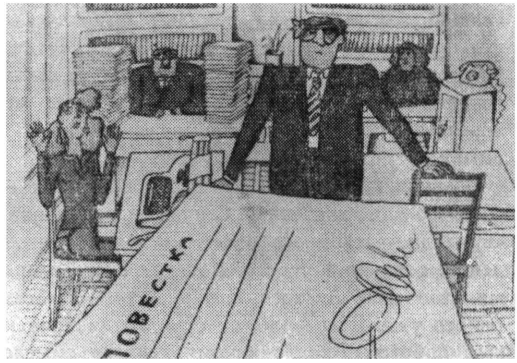
Финал ленты — взрывные кадры современной хроники. По улицам Гамбурга проходит демонстрация в знак протеста против гибели мальчика, случайно обнаружившего склад химического оружия и поплатившегося за эту «находку» своей жизнью. Эпизод усиливает антиимпериалистическое звучание ленты.

Напомним, что эпиграфом к картине служат слова К. Маркса о возможной гибели культуры, если человечество не проявит заботы о ее развитии и совершенствовании. Пластические контуры женских фигур, завершающие ленту, сменяются репродукцией картины, изображающей мадонну с младенцем на руках. Данные в динамике кадры утверждают красоту, вечно развивающуюся жизнь.

Режиссер Н. Кузин, взявшись за серьезную актуальную тему, нашел средства для ее убедительного эмоционального воплощения. Это подтвердило и решение XVII Всесоюзного кинофестиваля в Киеве, отметившее работу молодого документалиста премией.

Л. Донец

Городская сказка



«Савушкин, который не верил в чудеса» сразу стал заметным явлением среди своих мультипликационных собратьев. Как работа молодого режиссера Елены Бариновой он был удостоен приза на Всесоюзном смотре молодой режиссуры в Кишиневе, как самобытное и зрелое произведение мультипликационного искусства — получил премию по разделу мультфильмов на Всесоюзном кинофестивале в Киеве.

Если определить заслуженный успех ленты коротко, то надо прежде всего сказать о современности мысли и формы. Фильм проблемен, социологичен, мастеровит. Причем это фильм именно молодого режиссера: он по-юношески чрезмерен, неспокоен в стилистических средствах, с экрана хочется сказать многое, объять необъятное и жаль отсекать — ничто не кажется лишним.

«Савушкин...», безусловно, работа авторская. И не только потому, что сценарий по рассказу В. Бахнова написан той же Бариновой.

«САВУШКИН, КОТОРЫЙ НЕ ВЕРИЛ В ЧУДЕСА» (по рассказу В. Бахнова)
Автор сценария и режиссер Е. Баринова. Художник Н. Чернышева. Композитор В. Быстряков. «Киевнаучфильм». Объединение художественной мультипликации, 1983.

Единство рисунка, выполненного талантливой молодой художницей Н. Чернышевой, музыкальной стихии, созданной молодым композитором В. Быстряковым, пластического одушевления персонажей, драматургического построения эпизодов, направленного на выявление главной мысли фильма, придают органическую цельность этой нарочито коллажной картине. Иными словами, она отмечена единством стиля, которое и свидетельствует о присутствии авторского взгляда со своим отношением к жизни.

«Савушкин, который не верил в чудеса» — фильм о том, как некто Савушкин, служащий «приходно-расходного отдела» некоего учреждения, поверил в чудеса. Поверил очень вовремя. Ибо «еще немного, еще чуть-чуть», и ему бы это уже не грозило, он стал бы «полноценным роботом», поклонником здравого смысла, известного своей «убедительной» логикой — «на Луне людей нет, потому что их там быть не может». Фильм «Савушкин...» — за живую жизнь, против унифицированной, запрограммированной. Против стандарта.

В картине Е. Бариновой живут и взаимодействуют две изобразительные стихии: мир сказки, чуда, невероятности и — сухой прозы, размеренной ординарности, существования без воображения. Один мир — цветной, круглый, музыкально-бесшабашный, другой — бесцветный, квадратный, скрипуче-назидательный. Обе стихии чрезвычайно, иногда чрезмерно подвижны. Но это вполне объяснимо: они ведь тянутся друг к другу, хотят слиться, проникнуть на чужую территорию. И на киноэкране все время «оборачиваются», вплывают, вдвигаются, вклиниваются, врисовываются одна в другую.

Движение рисунка нервное, беспокойное — оно пульсирует, вибрирует, вьется, колеблется, постоянно меняет ракурс, оно готово к переменам. Режиссер бесконечно «играет» пространством, переставляет его части, как кубики, чтобы ярче, безусловнее была видна возникшая в герое тяга к взлету, переход от очевидного к невероятному.

Фильм обрамлен, вставлен, как в раму: его открывают и завершают кадры бессмертного дуба у лукоморья, интерпретированного под детский рисунок. Это смысловой знак картины — сказка как вечное свойство человеческого сознания. Самый первый кадр заполняет цветистая крона кучерявого дуба, а на ветвях его уютно пристроились леший, русалка с пышным хвостом и не менее пышной грудью и сказочный кот. Правда, он — веселый такой разбойник, не ходит «по цепи кругом», а катается на ней, как в гамаке.

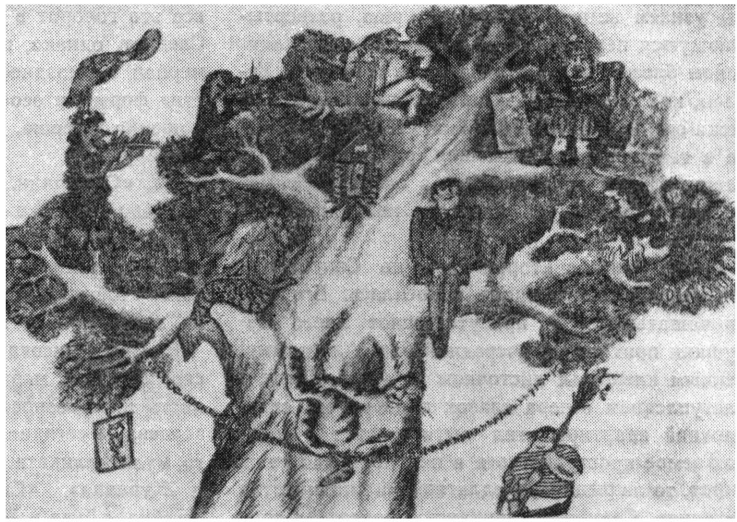
И последние кадры — тот же дуб, вместивший на своих ветвях героев фильма. Русалка стала подозрительно похожа на Олечку из «приходно-расходного отдела», а сам Савушкин, заслуживший право на веточку лукоморского дуба, вошел в сказку, поверив в чудеса.

Как и положено, до трех раз испытывала сказка Савушкина. Первый раз — в образе известной лягушки, которая, обещая стать принцессой, предложила себя поцеловать. Второй раз — золотая рыбка, пойманная Савушкиным в море, пообещала выполнить любое его желание. В третий раз некто громовым голосом предложил Савушкину известный «выгодный обмен» — «полцарства за коня».

Ведущие мотивы в драматургической разработке эпизодов фильма — шлягерные, узнаваемые, тяготеющие или к популярным сказкам, или к не менее популярным литературным изречениям, ставшим почти формулами, как, например, эта шекспировская — «полцарства за коня». В фильме вообще много узнаваемых мотивов, фольклорных, литературных, музыкальных. Погруженные в конкретику фильма, отклоняясь от своей закрепленной формы, они, как правило, приобретают неожиданно новое значение, становятся источником ироничности, насмешливости.

Савушкин входит в фильм, как безупречный робот — контурный, квадратный, бесцветный. Заканчивает же свою экранную жизнь, вальяжно расположившись на ветке дуба у лукоморья.

Ленту Е. Бариновой можно было бы назвать сказкой-фельетоном, это сказка с общественным звучанием. Сатирической интонацией она напоминает сказки Салтыкова-Щедрина. Фильм высмеивает стандартизацию жизни и человеческого сознания, обездушивание человека. Об-



«Савушкин, который не верил в чудеса»

ра» учреждения, «приходно-расходного отдела», где трудится герой, и самого Савушкина, как его формализованного представителя, сориентирован на ироническое неприятие. Эти эпизоды лишены цвета в кадре, рисунок персонажей, выполненный графически, приближается к заостренной характеристичности, к карикатуре, к графическому обобщению. Все дано контурно — словно это чертеж, набросок, черновой вариант человека и среды.

Дверца лифта напоминает решетку, лестничные марши вытягиваются в безупречную линейку, «приходно-расходный отдел» выстроен в геометрии четкого прямоугольника с мертвыми плоскостями стен, потолка и пола, с такими же плоскостями четырех столов по углам, с одинаковыми пачками бумаг на них.

Сам Савушкин, выполненный контурным рисунком, весь состоит из квадратов и прямоугольников: квадратная голова, плечи под прямым углом, квадратные карманы на пиджаке с квадратными застежками, квадратные очки. Ноги он не сгибает, а переставляет, как ножки циркуля.

Пластически и по движению образ учреждения и его обитателей смоделирован в фильме под «кибернетический набор», из которого изъято все человеческое. Тем не менее этот мертвый, однообразный мир тяготеет к иному — многообразному, полному удивительных чудес. И удивительное прямо-таки рядом.

Савушкин ответил отказом на просьбу лягушки о поцелуе. «Олечка, — говорит он вразумительно своей сотруднице, — ну кто же целует лягушку?» А взгляд его падает на телеэкран, где ведущий «Очевидного — невероятного» С. П. Капица сообщает, как телевизионную новость, что некто Сидоркин, гуляя на природе, встретил лягушку, просящую поцелуя. Поцеловал ее, и она, разумеется, превратилась в принцессу — счастливые молодые обручились. Мы видим розового, круглого Сидоркина, резвящегося меж деревьев на природе, и зеленую лягушку, щедрый поцелуй, отвешенный просительнице, и явившуюся в зеленом платье и древнегреческих сандалиях принцессу, и счастливого Сидоркина с флердоранжем в петлице...

Это был первый удар по Савушкину.

Потом герой встретил говорящую золотую рыбку... но тоже устоял. «Олечка, — говорит он той же сотруднице, — ну кто же отпускает рыбку?» Савушкин, как человек разумный и рационалистичный, отнес пойманную рыбку в зоомагазин. И вот уже экран заполняют газет-

ные вырезки с портретом рыбака. «Из печати» мы узнаем замечательную историю, развертывающуюся перед нами во всем мультипликационном блеске, полную динамизма и иронии. Узнаем, как другой рыбак принес рыбку домой, и жена его, необъятная бабища, стоящая у корыта в тельняшке и сыплющая ругательства, на наших глазах превращается в очаровательную особу, помещенную посреди шикарного интерьера.

Рыбка нанесла второй удар по Савушкину. «Железная конструкция» покосилась. Его стало пошатывать. В присутственное место Савушкин приходит в очередной раз с легкомысленным кленовым листочком за ухом. Когда с наступлением вечера глазок в двери его стандартной квартиры стал вытягиваться в воображаемое пространство и в нем появился то ли пират, то ли рыцарь, предлагающий «полцарства за коня», Савушкин, заикаясь, предложил свой мотоцикл «Яву». Когда же на следующий день он на ослабевших ногах пришел в свой «приходно-расходный отдел» и снял телефонную трубку, она выпала из его рук. Сотрудники испугались беды, но это было, напротив, чудо. «Звонил король, — объяснил им Савушкин, — спрашивал, куда принести полцарства».

И вот тогда мертвая, бесцветная комната «приходно-расходного отдела» оборачивается разноцветным дубом у лукоморья, где кот раскачивается на цепи, как в гамаке, русалка на ветвях подозрительно напоминает сотрудницу Олечку, а сам Савушкин, уже не в контурном, а в раскрашенном, объемном рисунке, сидит на верхней веточке, как птица. Повседневное соединяется с фантастическим.

Елена Баринова — недавняя выпускница ВГИКа. «Савушкин...» (после «Бабушки», 1981 и «Золотого цыпленка», 1982) ее третья работа. От фильма к фильму она набирает в мастерстве. Выбор очередного материала для новой экранизации, над которой она сейчас работает, — это будет фильм по письмам Л. Кэрролла детям — еще раз подтверждает ее стремление говорить о проблемах философских.

Драматургическая четкость в организации сюжета, умение выстраивать ритмический рисунок ленты, свободный, динамичный монтаж, выразительность пластичного изображения — все это говорит в пользу молодого режиссера. Следует, однако, предостеречь автора от чрезмерной громоздкости, своеобразной «барочности» формы и особенно — от рассудочного отношения к герою, да и во многом ко всему материалу.

Да, «Савушкин...» — это сатира, фельетон, да, герой фильма — почти робот. Но ведь это же история о том, как робот становится человеком. И если в финале герой удостаивается того, чтобы сидеть на зеленой ветке, то и мера сочувствия к нему должна быть большей.

Близость рисованных персонажей к человеческому миру, мера их психологизма, подлинность и серьезность переживаемой ими драмы завоеваны сегодня мастерами именно советского мультипликата. Над судьбой героев «Цапли и Журавля», «Ежика в тумане» Юрия Норштейна, «Льва и Быка» в картине Федора Хитрука можно плакать настоящими слезами.

И если уж делаешь из робота человека, то хорошо не просто по сюжету пересадить его с конторского стула на ветку дуба, то есть обойтись прямолинейным действием, а и найти способ погладить его квадратную голову и сказать: «Смотрите, кто пришел, — Савушкин...»

Елена Баринова — способный кинематографист и, надо сказать, удачливый. Потому что Киевская студия научно-популярных фильмов, где она начала работать после ВГИКа, и в частности Объединение художественной мультипликации, — организм творческий, где молодые мультипликаторы, художники и режиссеры трудятся в условиях наибольшего благоприятствования. Здесь молодые становятся мастерами и в свою очередь помогают новым молодым. Еще не так давно в «молодых» ходили сегодняшние мастера украинской советской мультипликации Давид Черкасский, Алла Грачева, Владимир Дахно. А сейчас из молодых имен, кроме Е. Бариновой, можно назвать А. Викена, сделавшего такой нежный и грустный фильм о собаке — «Сезон охоты». Получили постановку молодые режиссеры Н. Лученкова, М. Титов.

От молодых ждешь нового слова, нового освоения жизненного пространства.

Что-то они скажут?

Т. Логинова

На рубеже поколений

Беседу ведет Г. Масловский

Г. Масловский. О свойствах кинематографической пластики, об операторском искусстве, об операторах, пожалуй, никогда еще не писали так много и, главное, так разнообразно, как в последнее десятилетие.

Т. Логинова. Много?

Г. М. Я не говорю — достаточно. Но, во всяком случае, можно сказать, что фигура оператора в последние годы явно сместилась (или смещается) ближе к центру кинематографического процесса.

Т. Л. Хорошо бы!

Г. М. Вместе с тем, как мне кажется, в операторском искусстве сейчас наступило некоторое затишье. Я не вкладываю в это слово отрицательного смысла, а хочу только сказать, что довольно бурный процесс, который еще несколько лет назад вызывал восторги и споры, перешел в ровное, уже никого не поражающее течение.

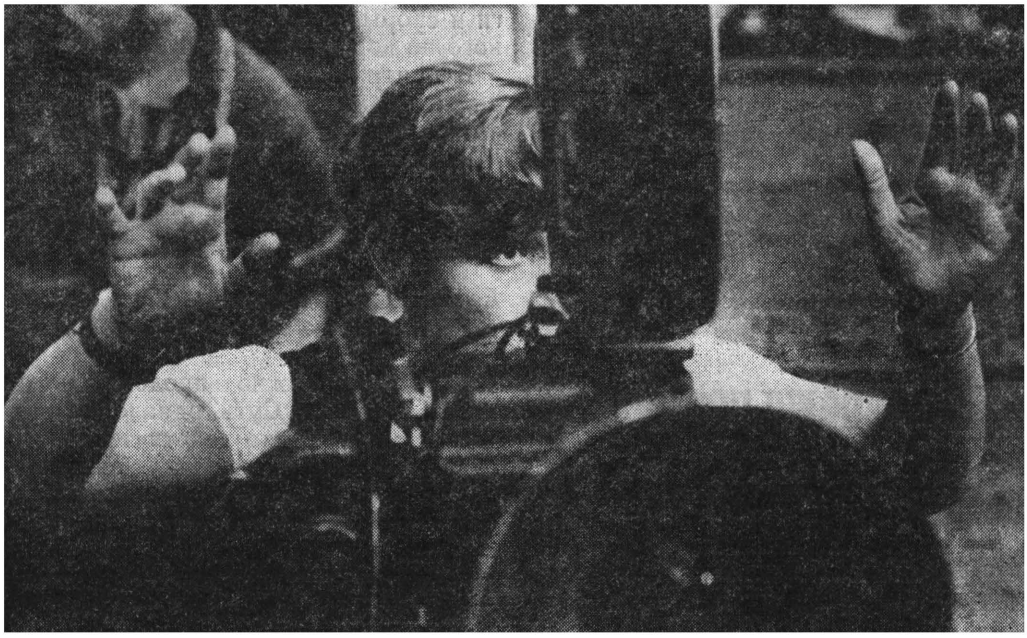
В критике для этого течения утвердился термин «живописность». Удачи его связывают с картинами Георгия Рерберга, Павла Лебешева, Леонида Калашникова, Дмитрия Долинина, а также Вадима Юсова, Левана Пааташвили...

Т. Л. Надо в этот ряд поставить еще Александра Антипенко, Юри Силларта, Александра Княжинского, Юрия Клименко...

Г. М. Ряд можно продолжать еще довольно долго. Суть, однако, не в его длине, а в том, что действительно названные и неназванные операторы своим творчеством расширили представление о возможностях экранного изображения. Термин «живописность» не кажется мне удачным: он отвечает сути этого обновления только в том смысле, что изображение приобрело как бы дополнительную ценность для восприятия — его можно и нужно рассматривать как произведение изобразительного искусства, то есть вникать в него, втягиваться в рамки кадра, обнаруживать там свой, почти реально существующий мир.

Все средства операторского искусства и возможности техники были направлены на то, чтобы пространство на экране обрело черты реальности, было узнаваемо, воздействовало так же, как в жизни. Нельзя сказать, что такая задача впервые встала десять-пятнадцать лет назад: стремление к наиболее точному воспроизведению реальности можно проследить еще со времени зарождения кинематографа. Однако справедливо, видимо, говорить, что никогда еще кино не подходило к решению этой задачи так близко, как в наше время — и благодаря развитию техники, и в результате сознательных устремлений художников.

Оператор Татьяна Логинова училась во ВГИКе в мастерской А. В. Гальперина, работает на киностудии «Беларусьфильм». В качестве оператора-постановщика участвовала в создании фильмов «Там, вдали, за рекой...», «Ясь и Янина», «Надежный человек», «Венок сонетов», «Берега», «Дикая охота короля Стаха», «Каждый третий», «Юность гения», «Черный замок Ольшанский».



Татьяна Логинова у съемочной камеры

В итоге было найдено новое соотношение между изобразительностью и выразительностью. Выразительность (то есть способность передать с экрана зрителю необходимые авторам чувства и мысли) прежде искалась в основном в способах обработки реальности: в точке зрения на нее, в определенном световом рисунке, в композиции кадра, в ракурсе и т. п. Теперь же оказалось, что можно воздействовать (и довольно сильно) самим фактом тщательного воссоздания реальности. Конечно, мир, воспроизводимый на экране, по-прежнему условен, но эта условность максимально маскируется прежде всего за счет отказа от прямых средств воздействия, от подчеркнутого присутствия камеры.

К примеру, Калашников в фильме «Степь» воздействует на зрителя не тем, что снимает природу в выразительном ракурсе, особым образом освещенную, в тщательно рассчитанной композиции кадра. Отказавшись от этих приемов, он зато тщательно воспроизводит на экране саму реальную степь в многообразии ее жизненных проявлений. Юсов передает напряжение перед боем не экспрессией портретов или деталей обстановки, а скрупулезным воспроизведением подготовки солдат к атаке, вовлекая нас в реальность окопов и щелей, которые не условно, а в полный профиль вырыты. Лебешев показывает разговор героев при свете папиросного огонька не для того, чтобы неожиданным световым рисунком в портретах передать зрителю отношение к героям, — он

тщательно воспроизводит реальность и настроение уголка старого дома.

Словом, на первый план выдвинулась не акцентированная выразительность экранного изображения, а максимально реальное воспроизведение условного мира.

Т. Л. Но все это связано с решением определенных драматургических задач...

Г. М. В первую очередь все эти новшества диктовались задачами драматургическими. Кинематограф этого периода ориентирован на тщательный и всесторонний анализ усложнившейся действительности, он призывает вникнуть, всмотреться, вдуматься в жизнь. Такие задачи заставляют искать и соответствующие средства.

Т. Л. Как я понимаю, все это вы считаете уже пройденным этапом?

Г. М. Напротив, мне кажется, что этот этап все еще длится, более того — он несколько затянулся.

Сегодня уже никого не удивишь «живописностью» экранного изображения — кажется, этому научились все, даже посредственные операторы. Что же касается лидеров, то они проявляют здесь подлинную виртуозность, стоящую уже на грани перехода в иное качество. К примеру, Лебешев в двух последних картинах Никиты Михалкова работает в тесных интерьерах современных квартир так, что они обнаруживают на экране изобразительное богатство, в реальности им не свойственное, а Рерберг в «Звездопаде», на мой взгляд, не избежал эстетизации материала, заведомо того не допускающего (госпиталь, руины, санитарные теплушки).

Похоже, что намечается новый этап движения, но в каком направлении — пока не совсем ясно. Видимо, здесь должно сказать свое слово новое поколение операторов. Потому мы и обратились к вам, Татьяна Дмитриевна.

Т. Л. Вы считаете, что я принадлежу к молодому поколению операторов? Во-первых, я не так уж молода как оператор: первую самостоятельную полнометражную картину сняла уже тринадцать лет назад. Во-вторых, я думаю, поколение определяется не возрастом, а чем-то иным, более весомым...

Я считаю себя причастной к тому поколению, о котором вы только что говорили. На работах Рерберга, Лебешева, Долинина и других великолепных операторов я воспитывалась и училась, очень люблю их и в своих картинах стараюсь приблизиться к ним, выйти на их уровень. Но, чувствую, сравняться с ними не могу, потому что это мастера экстра-класса. Если бы мне снимать так, как, например, Калашников снял «Степь»!

Мы — те, кто идет вслед за этими мастерами, — общий уровень нашей профессии, наверное, подняли, ее возможности расширили, но превзойти наших лидеров не смогли.

Г. М. Значит, как можно понять, вы не ставите перед собой принципиально новых задач?

Т. Л. Нет, не ставлю. Задачи остаются те же, наше операторское поколение их еще не разрешило.

Г. М. Вы могли бы эти задачи обозначить?

Т. Л. Да, конечно. Они сводятся к свободе, раскованности, подвижности камеры (а значит — и композиции кадра), естественности, жизненности, богатству света и цвета — и все это в теснейшей зависимости от драматургии, от содержательных целей.

В работах лучших наших операторов эти проблемы поставлены, кое в чем определен путь их решения, но исчерпывающие ответы пока далеки. Мы все понемногу — кто сколько может — стараемся двигаться в этом направлении.

Г. М. Значит, можно сказать так: состав поколения определяется не возрастом, а общностью задач?

Т. Л. Да, пожалуй.

Г. М. Но ведь задачи, которые вы сформулировали, как я уже говорил, не так уж новы. А если так, то легко можно прийти к выводу, что в сути своей ваша профессия не изменилась.

Т. Л. И этот вывод не так уж далек от истины.

Профессия кинооператора осталась такой, какой сделали ее основатели советской операторской школы Тиссэ, Головня, Москвин, их соратники и последователи. Суть ее в том, чтобы проникнуть в глубины драматургического материала, вжиться в него и передать зрителю доступными оператору средствами.

Г. М. Но изменились средства...

Т. Л. И средства остались те же: камера с ее оптикой, свет (добавился цвет), пленка — иных средств нет.

Другое дело, что средства эти сильно развились и процесс их совершенствования продолжается: пленка стала значительно чувствительнее, оптика — более светосильной и разнообразной, камера — удобнее и легче, возможности ее передвижения богаче, развитие коснулось и осветительного парка.

Но, повторю, и сами средства те же, и суть профессии не изменилась.

Г. М. Значит, по-вашему, никакого прогресса здесь нет?

Т. Л. Есть. И весьма ощутимый. Совершенствование техники все более приближает оператора к решению художественных задач. И здесь, действительно, уже произошли и намечаются дальнейшие большие изменения в нашей профессии. Кинооператор 20-х годов должен был знать химию и математику, на съемках он оперировал таблицами и вычислениями: ведь даже наплыв или затемнение он выполнял на съемке, руководствуясь строгими правилами экспозиционного клина. Он сам зачастую и растворы составлял, и изобретал приспособления для комбинированных съемок, и заряжал аппарат, и ремонтировал его... Сегодня оператор уже не связан с техникой так прочно, как два-три десятилетия назад. А дальнейшее развитие техники обещает нам полное освобождение от забот по управлению ею. Оператор будет похож на живописца — любой замысел он сможет выполнить.

Я только хочу подчеркнуть, что в принципе, в основе нового здесь нет: ведь и оператор 20-х годов с чемоданами хитроумных технических приспособлений и знанием химии был прежде всего художником. И в своих художественных достижениях стоял не ниже современного оператора. Еще Тиссэ дал нам великолепные образцы свободной композиции кадра, еще Москвин с допотопной осветительной техникой и нечувствительной пленкой добивался виртуозной светописи. А раскованная камера Урусевского? А мощная и тонкая пластика Пилихиной? Мы (или, лучше, может быть, сказать, вы — критики) часто склонны преувеличивать новое, забывая или невольно преуменьшая то, что было достигнуто нашими предшественниками.

С современной техникой работать легче, но сама по себе она еще не дает гарантии того, что нынешний оператор больше художник, чем оператор предшествующих времен. Художником быть так же трудно, как и раньше

Г. М. Если развитие техники пойдет в том направлении, как нам представляется, — по пути упрощения управления ею с одновременным расширением возможностей, — то не исчезнет ли тогда операторская профессия? Не логичнее ли режиссеру самому взять в руки камеру, если это не представляет особых технических и технологических затруднений?

Т. Л. Наверное, логичнее.

Правда, многие современные режиссеры обделены не только пластическим мышлением, но и ви́дением. На съемках они не могут понять, почему оператор долго выставляет свет или выжидает нужного ему режима. При монтаже они прочитывают кадр, как дорожные знаки — однозначно. И, не содрогнувшись, в панораму врезают статичный план.

Боюсь, что пластическая культура кино сильно пострадает, если отдать камеру режиссеру. Чтобы этого не случилось, каждый режиссер должен обладать острым чувством изобразительной выразительности. Такие мастера есть и будут, конечно, всегда, но сегодня их мало — далеко не столько, сколько хотелось бы.

К тому же вот что еще надо принять во внимание: у режиссера, возглавляющего и направляющего творческий процесс коллектива, слишком много забот и без камеры. Более того — мне кажется, ему необходимо находиться чуть в стороне, чтобы не потерять общего обзора. Кстати, операторы, берущиеся за режиссуру, как правило, оставляют камеру другому.

По этим причинам, думаю, операторская профессия не исчезнет. Во всяком случае, говорить об этом рано.

Г. М. Это не праздный разговор. Речь идет о том, что в кинематографе в связи с развитием техники может измениться природа авторства. Сейчас это коллективное творчество, если же режиссер сам сможет воплощать свое ви́дение произведения, он как автор приблизится к писателю.

Т. Л. Вряд ли прогресс в технике приведет к исчезновению коллективного творчества в кино. Мне, например, трудно представить себе, как можно обойтись без художника...

Г. М. А может быть, как раз профессии оператора и художника сольются? Ведь вы говорили, что оператор, благодаря освобождению от сложностей управления техникой, приближается к художнику.

Т. Л. Вот это мне кажется более перспективным, чем совмещение режиссера с оператором в одном лице. Но и такой симбиоз, разумеется, дело еще не завтрашнего дня.

Плохо, когда профессия оператора исчезает сегодня — в другом, конечно, смысле: по причине низкого профессионализма. Общий уровень, бесспорно, поднялся. Но что это такое «общий уровень»? Некий средний, безликий, во многом антихудожественный.

По-моему, губительную роль здесь играет телевидение. Я сама снимаю телефильмы и знаю: оператор (как, впрочем, часто и вся творческая группа) поставлен в такие условия, что вынужден заведомо «выдавать второй сорт». Средств мало, а план большой. Творческий поиск, художественная отделка — все это на телефильмах обычно пустой звук. Профессионализм здесь оценивается не по качеству работы, а по скорости.

Но беда в том, что и в кино критерии начинают падать: ведь работают и там, и тут одни и те же люди...

Г. М. В посмертно опубликованной статье («Искусство кино», 1983, № 2) Вячеслав Егоров пишет: «Оператор-ремесленник боится обыденности... — начиная с отбора материала, где предпочтение отдается так называемому «киногеничному», «фактурному» материалу (море, туман, закат, дождь, березы, лошади, мотогонки — «киногеничны», профсоюзное собрание, кухня малогабаритной квартиры, проселок, полуденный зной — нет), кончая выбором средств выразительности».

Как вы относитесь к «киногеничности», «фактурности» материала? Так ли уж справедлив здесь Егоров, отдавая их только ремесленнику?

То же самое — по отношению к средствам выразительности: короткофокусная и телеоптика, трансфокатор и т. п.

Т. Л. Мне вспомнился один режиссер... При нашей первой встрече он сказал так: надо взять все приемы, которые существуют — ну, там комбинированные съемки, всякие трюки и вообще, что операторами наработано, и отобрать самое интересное для нашей картины.

Но это же не путь! Для меня отдельного пейзажа не существует. Отдельного от драматургии. Так же точно с интерьером, какой-то вещью, световым эффектом. Все, что видишь, проходит через фильтр: годится для той картины, над которой работаешь, или не годится.

Г. М. А если сейчас не работаете?

Т. Л. Значит, готовлюсь к следующей постановке или еще живу предыдущей.

Мне пришлось снимать два фильма на сходном материале: «Дикая охота короля Стаха» и телевизионная картина «Черный замок Ольшанский» — последняя моя работа. Оба фильма делались по произведениям писателя В. Короткевича — потому и материал близкий. Так что и натуру мы искали практически в одних и тех же местах. Так вот, ездила я по знакомым местам, а видела их, как в первый раз: другими глазами смотрела — глазами оператора другой картины.

Мое мнение о «киногеничности» очень просто: в отдельности от драматургии она не существует. Киногеничным может быть все, что работает на раскрытие замысла фильма.

Г. М. И все же есть ведь такие пейзажи и состояния погоды, фактуры вещей и линии архитектуры, которые оператору снимать интереснее и в этом смысле легче. Существуют, наконец, фотогеничные лица...

Т. Л. Еще один пример из собственной практики. Для съемок «Юности гения» мы приехали в Хиву. Что, кажется, может быть киногеничнее этого до сих пор сохранившего черты восточной экзотики города? А я ходила по нему, как слепая, и на съемках не могла найти ни точки для камеры, ни наметить путь ее передвижения, ни крупность определить, ни ракурс — ничего. Так хивинские эпизоды, на мой взгляд, в картине и не получились.

Причина? Очень простая. Мы с режиссером не определили общих позиций, отношения к этим сценам. Я не знала, что мне надо снимать, а потому не могла решить, как.

Тут профессионализмом не возьмешь. В Хиве я получила очень серьезный урок и окончательно поняла: сам материал, какой бы он ни был, не работает на экране.

То же самое в отношении выразительных средств, приемов съемки.

Вообще я избегаю открытых приемов — то есть таких, которые сосредоточивают внимание зрителя на изобразительной стороне. Когда в зале ахают: «Как снято!» — это, по-моему, не комплимент, а сигнал того, что оператор сработал не туда — не на смысл картины, не на раскрытие ее драматургии.

Но это не значит, что я вообще отрицаю острые выразительные средства и ими не пользуюсь.

В «Дикой охоте короля Стаха» (больше всего люблю эту картину и еще одну, тоже сделанную вместе с режиссером Валерием Рубинчиком, — «Венок сонетов») мы применяли трюки, иногда довольно изощренные. Так, для одного кадра, в котором нам необходимо было передать состояние героя, выбитого из колеи загадочными и зловещими событиями, мы установили сложную систему зеркал, в них дублировались фрагменты изображения. Ге-

На съемках фильма «Юность гения»

рой спускался по лестнице, погруженной в полумрак, и как бы видел свое неясное отражение в нескольких колоннах. Прием открытый, откровенный — но мы шли не от трюка, а от драматургической задачи.

Г. М. Вообще надо сказать, что в этом фильме материал давал возможность применять всякого рода кинематографические трюки: таинственная атмосфера старинного замка, чудеса, которые постоянно происходят с его обитателями. А между тем «открытых приемов», как вы их называете, в картине почти нет.

Т. Л. Их и не должно быть. Ведь все «чудеса», которые здесь происходят, на самом деле имеют вполне реальное, материальное объяснение. И хотя «Дикая охота...» среди прочих наград имеет премию фестиваля фантастических фильмов, у нас была задача как бы обратная: от фантастики — к реальности, от «чуда» — к людям, их интересам, стремлениям, чувствам.

Вот, скажем, на экране появляется сама «дикая охота» — нереальная конница, привидения, но на самом деле это вполне обыкновенные, живые лошади, как выясняется позже. Как их снять? С помощью анаморфотной оптики мы исказили их пропорции — они как бы растянуты в ширину, стелятся над землей в тяжелом, страшном беге. Так вот, чуть-чуть не соблюли мы меру — надо бы немного меньше деформировать изображения, чтобы прием не ощущался зрителем, не был открытым.

Г. М. Видимо, то же самое можно сказать и о рапиде, примененном в этом же эпизоде: герой убегает от конницы, а движения его замедлены, как во сне.

Т. Л. Мы старались передать ощущения героя, которому кажется, что привидения вот-вот настигнут его, а он не может от них убежать. Наверное, и здесь прием читается как слишком открытый, но мы надеялись на то, что он настолько привычен для современного зрителя, что восприятие уже не фиксируется на нем.

Здесь надо еще учитывать, что многие открытые приемы из-за частого употребления меняют форму своего воздействия, входят в арсенал обыденного кинематографического языка. Известно, например, что при своем появлении крупные планы вызывали в зале

шок: зрители воспринимали отдельно снятое лицо героя как отрезанную голову. Сейчас даже трудно в это поверить — звучит как легенда, миф. Но если это даже и так, то легенда хорошо демонстрирует переход открытого приема в привычный способ общения между зрителем и экраном.

Г. М. Здесь можно вспомнить бурные дебаты при появлении широкого экрана — многим операторам казалось, что этот формат противоестествен, тяжел для восприятия.

Т. Л. Поиски наиболее удобного и выразительного формата экрана еще не закончились — время от времени появляются новые стандарты. Но действительно широкий экран постепенно вошел в зрительский обиход, перестал восприниматься как нечто необычное.

Прием, на мой взгляд, должен больше действовать на подсознание зрителя, а не фиксироваться сознанием.

Ради такого «неэффектного эффекта» идешь на любые сложности. В «Дикой охоте короля Стаха», например, есть эпизод, в котором на глазах зрителя исчезает, деформируется изображение на старинном портрете.

Г. М. Героиня выплескивает на него вино — и краски вдруг вспучиваются, трескаются, выцветают. Похоже, что это сделано способом соляризации.

Т. Л. Нет, я соляризацию не признаю — она мне кажется претенциозной.

Мы снимали методом мультипликации: кадр за кадром изменяли изображение на портрете. Это было нелегко, но зато эффект получился естественный и поэтому впечатляющий.

В «Дикой охоте...» нет ни одного — ни одного! — кадра, снятого ручной камерой. Она не потребовалась для нашего замысла. В другом фильме — «Черный замок Ольшанский» — многие эпизоды не могли быть сняты иначе, как с рук.

Словом, не прием определяет решение, а драматургическая задача диктует средства.

Г. М. И все-таки, хотя у всех операторов практически одна и та же техника и не такой уж широкий набор приемов, у каждого художника (в отличие от ремесленника) — свой почерк, свой стиль. Мы всегда можем определить своеобразие стиля (если он сложился), найти черты, отличающие почерк этого художника от других. Конечно, стиль — это не набор приемов, и тем не менее почерк, манера, оригинальность художника поддаются анализу и формулированию, причем не в абстрактных понятиях (мягкий, лиричный, правдивый, суровый и т. п.), а как сочетание вполне конкретных черт. Если хотите, я могу, например, попытаться сформулировать ваш стиль.

Т. Л. Нет! Не хочу! По-моему, это страшновато, когда говорят: твой стиль уже сложился, и он вот таков.

Наработанный жизненный и профессиональный опыт со мной, но мне хочется попробовать чего-то совсем иного, не испытанного...

Г. М. Определенность стиля вовсе не означает, что художник остановился и больше не развивается. Речь идет о том, что в произведениях выявилась его индивидуальность.

Т. Л. И все же... Вот, к примеру, я заметила за собой пристрастие к трансфокатору. В «Дикой охоте...» он применялся уж слишком часто. Я для себя решила: надо отказаться от трансфокатора, и в следующих картинах стала пользоваться им изредка. Вроде получается.

Или, скажем, широкоугольные объективы. Я отлично вижу возможности, которые эта оптика дает: камера может быть очень подвижна, композиция кадра динамична и многообразна. Павел Лебешев в большинстве случаев работает «широкоугольником» и не

боится при этом перспективных искажений и острых ракурсов. Я до сих пор больше применяла длиннофокусную оптику — она, мне кажется, ближе к человеческому глазу, я люблю ее за мягкий рисунок. Может быть, по мягкости собственного характера...

Вот Феликс Кучар — очень способный оператор, который отлично снял фильм «Чужая вотчина», — он человек сильный, волевой, и изображение у него жесткое, ясное, слегка холодноватое. Он использует свойства короткофокусной оптики по-своему, не так, как Лебешев.

А вот я — немного размазня, у меня никогда такого изображения, как у Кучара, не получится, наверное...

Г. М. Вот вы и сами приходите к выводу, что почерк, манера, стиль, пристрастие к одним выразительным средствам, сдержанное использование других идет от характера художника.

Т. Л. Наверняка это так. Но к каждой новой картине хотелось бы приходить с чистым взглядом и делать ее по-новому, не так, как прежние. Чтобы опыт был не грузом, а, наоборот, обеспечивал свободу: я могу и так, и так — как потребует драматургия этой картины.

И хотя от характера, наверное, никому не уйти, все же диапазон, в котором настоящий художник работает, — достаточно велик.

Г. М. Конечно. Вспомним, к примеру, Вадима Ивановича Юсова: между первыми прославившими его картинами и фильмами, снятыми позднее с Данелия и Бондарчуком, разница колоссальная, а между тем в его творчестве есть единство стиля.

Т. Л. Или, скажем, тот же Лебешев. Наиболее полно он, мне кажется, проявил себя в фильмах Михалкова. Но ведь параллельно он работал и с Жалакявичусом, и с Соловьевым — и это совсем другой Лебешев.

Потому, в первую очередь, что перед ним вставали иные драматургические задачи, и для их решения он вынужден был искать новые средства, не свойственные его манере предыдущих работ. Немаловажно и то, что он встречался с несхожими режиссерскими стилями. Все же операторская индивидуальность должна быть подчинена режиссерскому замыслу. Если только этот замысел существует.

Г. М. В связи с этим я хотел бы узнать, к какому виду творчества, по вашему мнению, относится операторство. Как известно, существует деление на профессии авторские и исполнительские. Сценарист, безусловно, — автор. Режиссер, по-видимому, тоже. Актер, бесспорно, — профессия исполнительская. А оператор? Речь идет вовсе не о соподчинении — кто главнее, — а о самом характере творческого процесса. Вот вы сейчас сказали, что операторская индивидуальность зависит от режиссерской, ранее вы неоднократно говорили о том, что все определяет драматургия. Значит ли это, что оператор — исполнитель авторского, режиссерского замысла?

Т. Л. Исполнитель. Но то, что принято называть «режиссерский замысел», — вовсе не монополия режиссера. Он рождается коллективно, при самом активном участии оператора и художника. Если этого нет, если режиссер диктует свою волю, — он и сам не добьется полноценного исполнения замысла, и своим товарищам по картине создаст каторжные условия.

Я, по крайней мере, не могу работать, если не принимаю участия в разработке замысла — до мельчайших деталей, вплоть до уточнения диалогов, если в этом творческом процессе не уясняю для себя драматургических задач. Иначе, как в Хиве, я слепа и беспомощна.

Г. М. Значит, оператор — соавтор?

Т. Л. Я на авторство не претендую. Скорее — содружество, сотворчество.

Ведь и актер, если это настоящий художник, — не бездумный исполнитель чужой воли: ему нужно сделать эту волю своей, вникнуть в драматургию, почувствовать ее, понять, как его средства сольются с возможностями других...

Кто думает, что настоящее творческое содружество — ровная и невозмутимая идиллия, тот, по-моему, крепко ошибается. Конечно, есть такие моменты, даже периоды, довольно длительные, когда работа движется энергией взаимопонимания, когда с полуслова, с одного взгляда все ясно, когда интуитивно предчувствуешь еще невысказанное или даже, может быть, и неосознанное твоим товарищем. Но такие моменты и периоды сами собой, от взаимной симпатии не возникают. Сотворчество или, если хотите, соавторство — это борьба. И с самим собой — с наработанными приемами и штампами. И за себя, за свою индивидуальность.

С хорошим, знающим, ищущим, талантливым режиссером эта борьба плодотворна, приносит настоящее творческое удовлетворение и результат дает. С плохим режиссером — изматывает и заведомо обречена на творческую неудачу. Режиссура нередко понимается как общее руководство, административное управление группой, в которой имеется набор всех необходимых для производства специалистов.

А между тем ведь именно режиссер — та ключевая фигура в кино, которая предопределяет успех всей коллективной работы.

Я помню, как Грицюс говорил, что не может после смерти Козинцева ни с кем работать: это был режиссер, с которым нельзя было не расти, не обогащаться, не двигаться вперед в своей профессии и в общей культуре.

Мне кажется, что нечто подобное происходит с А. Заболоцким, который столь успешно работал с Шукшиным: после смерти своего друга оператор осиротел, не может найти соавтора и как будто сам себя потерял.

Здесь — несчастный случай, обострivший ситуацию. Но сама она довольно распространена: оператор не находит в режиссере достойного единомышленника, с которым было бы интересно работать, с которым ты каждый день открывал бы себя заново.

Я думаю, что, скорее всего, именно поэтому то один оператор, то другой пробует себя в режиссуре. Не всегда это удачные попытки...

Г. М. Будем прямо говорить: удачи очень уж редки.

Т. Л. И все же, несмотря на неудачи предшественников, операторы берутся за постановку.

Почему?

Уж, конечно, не из-за престижа или повышенного самомнения — по причинам более глубоким. Они, мне кажется, не находят возможности самовыражения, когда не встречают достойного содружества-соперничества в режиссерах.

Г. М. Похоже, что и вы собираетесь стать режиссером?

Т. Л. Я — нет. Не чувствую в себе достаточно возможностей. И еще не потеряла надежды работать с хорошими режиссерами. С такими, к примеру, как Валерий Рубинчик.

Г. М. Татьяна Дмитриевна, очень простая мысль: а почему бы не объединиться постоянно? Когда срабатываются режиссер и оператор да еще находится талантливый художник, вокруг них группируются другие члены съемочной группы... Конечно, здесь нет гарантии «шедевров на потоке», но, во всяком случае, это обеспечивает высокий профессиональный уровень. И, в конце концов, создает условия для

В поисках кадра

максимального раскрытия способностей каждого из членов такой творческой группы. История советского кино дает немало примеров подобных классических содружеств.

Т. Л. Почему только история? Постоянные творческие группы есть и теперь.

Г. М. Да, конечно, но они редки. Кроме того, почему-то они оказываются нестабильными. И еще одно — такие постоянные коллективы характерны для больших студий. А между тем, кажется, это имело бы особый смысл на такой студии, как, например, ваша: рентабельно ли распылять не очень уж большое число талантливых людей, не правильнее ли их собрать вместе, сделать на них ставку, создать им условия — нет, не исключительные, а только те, которые предоставляет творческая атмосфера коллективу единомышленников?

Т. Л. Это довольно сложный вопрос, хотя идея постоянных сработавшихся коллективов действительно кажется очень простой.

Сложность в том, что здесь действует множество неоднородных факторов. Производственные периоды занятости на картине у разных профессий не совпадают (скажем, художник освобождается с окончанием съемок; пока режиссер ищет и обдумывает следующий сценарий, оператор может снять еще один фильм или, по крайней мере, приступить к съемкам). Человеческие факторы: достаточно, чтобы один из членов творческого содружества не поладил с другим — и вся группа может рассыпаться. Творческий фактор: художник или оператор

давно мечтают об определенном материале, теме или жанре, и вот именно такая картина сейчас запускается — как можно удерживать их от ухода в другую съемочную группу? Факторы случайностей: дирекция просит опытного оператора помочь молодому режиссеру, другая группа осталась без художника, который, скажем, болен, режиссера пригласила на постановку другая студия и т. д. и т. п.

Но есть еще одна причина — очень простая, может быть, наиболее здесь действенная. Художник должен время от времени пробовать себя в новом деле. Это естественное стремление. Так же естественно следует смотреть на то, что режиссер хочет поработать с другим оператором, влить «новую кровь» в свой замысел. Если при этом не конфликтовать, не обижать друг друга, быть достойным своего искусства, — греха в такой «измене» нет.

Г. М. И все же всякий раз, когда распадается проверенный союз, испытываешь некоторую горечь, а подчас и недоумение.

Т. Л. Да, это всегда непросто.

В коллективности нашего искусства заложен огромный потенциал: в нем действует не правило сложения сил каждого из членов съемочной группы, а какие-то более сложные законы. Я заметила: когда коллектив хороший, все трудности преодолеваются не то что сами собой, — наоборот, твоими же собственными усилиями, но затраты энергии не назовешь потерями, они — естественные издержки здорового организма. После об этих усилиях вспоминаешь с удовольствием, и чем было труднее, тем с большей гордостью и удовлетворением о них думаешь.

Но если группа не складывается, — тут коллективность играет какую-то коварную роль: казалось бы, усилия одного члена группы могут компенсировать недостатки другого. Ничего подобного — все начинает валиться из рук, словно какое-то «отрицательное поле» создается. И любая мелочь дается с трудом, и на экран лезут огрехи, которые в «положительно заряженном поле» и появиться-то не могли...

Г. М. Татьяна Дмитриевна, разрешите задать вопрос, касающийся вашей личной жизни: вы родились в Москве, выросли на Северном Кавказе, работаете в Белоруссии, снимали в Средней Азии. Что вы считаете своей «малой родиной»?

Т. Л. Я считаю себя москвичкой. Не потому, что в паспорте место рождения — Москва. Вгиковские годы, учеба в мастерской Александра Владимировича Гальперина под руководством Маргариты Михайловны Пилихиной — вот, пожалуй, лучшее, что у меня было. Я изъездила Подмосковье, знаю почти все архитектурные ансамбли средней полосы, люблю ее природу — мягкую, неброскую, неэкзотичную. Собственно, она, я думаю, и сформировала мои понятия о прекрасном.

Когда я приехала в Белоруссию, то и здесь искала (и во многом находила) милые мне черты средней полосы. Я не ощущаю себя чужеродным элементом ни в Средней Азии, ни здесь. Думаю, что в любой обстановке — в Сибири, на Севере, в джунглях — я буду чувствовать себя как профессионал вполне уверенно. Мы ведь не замкнуты в ограниченном пространстве. Я много ездила, видела. Фильмы, телевидение, фотография — все это тоже дает запас информации.

Г. М. Да, век научно-технической революции и информационного бума, видимо, во многом стирает понятие человека о его слитности с определенным, конкретным местом на земле.

Т. Л. Я думаю, вы неправы. Например, русские художники, стажировав-

шиеся в Италии, прекрасно вживались в ее природу, оставаясь русскими. Тиссэ и Эйзенштейн, оказавшись в Мексике, сняли ее так, что сами мексиканцы говорили о втором открытии своей страны. Уже в наши дни в Мексике снимал Вадим Юсов — он снял не так, как Тиссэ, по-своему, но разве он при этом отрекся от того, что он сам открыл в русской природе и русской истории? То же самое можно сказать о Лебешеве, работавшем за рубежом с Жалакявичусом и Соловьевым.

И потом есть некоторое преимущество в том, что снимаешь новое для себя, непривычное — это дает «чистоту» взгляда, возможность увидеть по-новому то, что старожилу и вовсе не заметно. Мне кажется, что это мне во многом помогло, когда пришлось работать в Средней Азии. Думаю, что в любой природной полосе справлюсь со своими профессиональными задачами. Если, конечно, иметь в виду не внешние трудности, а творческие проблемы. Откуда такая уверенность? От твердой установки, о которой уже говорила: для меня как для оператора не существуют отдельно пейзаж, вещь, интерьер — я смотрю на них только через призму драматургической задачи.

Г. М. Не чувствуете ли вы одиночества, оторванности от своих товарищей по профессии, от соратников по поколению?

Т. Л. Нет, одиночества не чувствую. Конечно, хорошо бы почаще общаться с друзьями и коллегами. К сожалению, об операторах вспоминают редко: на фестивали, смотры, семинары ездят в основном режиссеры. Эта профессия приобрела еще и статус представительства.

Но одиночества, оторванности нет. Стараюсь смотреть работы своих товарищей, жалею, что не так много удается видеть. Но из того, что смотрю, усваиваю максимально возможное для себя количество информации: как, где и что происходит в большом нашем операторском цехе.

Г. М. И что, на ваш взгляд, в нем сейчас происходит? Ощущаете ли вы некоторую задержку, замедление в развитии операторского искусства, о чем мы (точнее, я) говорили в начале беседы? Видите ли новые тенденции?

Т. Л. Мне кажется, что сейчас становятся за камеру операторы не совсем такие, как мы. Они жестче, рациональнее. Ведь Калашников, например, — поэт, тонкий, чуткий, скромный. Лебешев — ярче, откровеннее, громче, но все равно в своей основе он очень поэтичен.

Теперь посмотрите работы Алисова — та же ручная камера, что у Лебешева, но у нее как бы отнята лебешевская трепетность, она прозаичнее, обыденнее, рациональнее. То же со светом и цветом: меньше нюансов, больше контрастности, жесткости. Похоже работают белорусский оператор Феликс Кучар, эстонец Арво Ихо.

У них, может быть, только наметилось то, что станет основой следующего поколения операторов. Я стараюсь внимательно следить за молодыми, за манерой их работы, за результатами на экране. Мне кажется, все большее распространение получает суховатый, рациональный стиль.

Г. М. Вы относитесь к нему неодобрительно?

Т. Л. Я пристрастна: думаю, к хорошему этот стиль не приведет.

Достигнутое Рербергом, Лебешевым, Калашниковым, Долининым так прекрасно и в то же время в общей массе еще не реализовано до конца, не исчерпано, что просто жаль, досадно, если эта линия развития будет прервана. Впрочем, я уверена, что рано

или поздно операторы к этому богатому жизненно-поэтическому стилю обязательно вернутся. Может быть, это произойдет через поколение.

Г. М. Но ведь смена поколений всегда обусловлена объективными причинами. Не связан ли приход «рационального», как вы его определили, поколения с тем, что такие же черты и в жизни стали весьма распространенными?

Т. Л. Конечно. Я знакома с несколькими ребятами, только что закончившими ВГИК, немного знаю тех, кто сейчас там учится. Они совсем не похожи на нас — по кругу интересов, по запросам. Они, скажем, четко знают расценки постановочных в зависимости от категории картины. Это меня поразило: нам в их возрасте в голову не приходили вопросы об оплате. Мы были счастливы штатив поднести, чтобы только оказаться на площадке, хоть краем глаза посмотреть, как работают профессионалы. Да и у нас на студии уже появились такие молодые люди, которые безошибочно рассчитывают, сколько дублей они могут снять, не перерасходуя пленки. Вы думаете, они пленку экономят? Нет, оберегают свой карман: оператор готов снять столько дублей, сколько скажет режиссер, но при условии, что тот за пленку заплатит. Когда мы попадали впервые на площадку, то об этом вовсе не думали: хотелось снимать и снимать...

Не хочу обобщать. Конечно, не все такие. Но в той или иной мере жизненный рационализм, думаю, есть у всего молодого поколения. А он не может не отразиться и в творчестве.

Ставлю я не на это поколение, а на следующее, которое рационализм преодолеет.

Г. М. Боюсь, что вы не совсем объективны и судите только по тем критериям, которые сами исповедуете. Это естественно: художник должен быть субъективным. Что, однако, не помешало вам различить некоторые изменения современного кинематографа.

Очевидно, происходит движение к строгой логике, к прозаической глубине. Может быть, это приведет к некоторой аскетичности, сдержанности, суховатости. Но, думается, лучшие достижения операторского поколения, к которому принадлежите вы, не будут утеряны — они преобразятся, трансформируются и разовьются в связи с новыми задачами.

Т. Л. Посмотрим, время покажет. Да я и сама вовсе не так уж пессимистично смотрю в будущее. У советской операторской школы слишком сильны и богаты традиции, чтобы прервалось единство ее развития от поколения к поколению.

Константин Рудницкий

Предназначенье

Когда Инна Чурикова впервые снялась в главной роли, думалось, что это — лишь случай, счастливый, но необоснованный. То есть, конечно, можно было предвидеть и новые встречи с нею, только, вероятнее всего, мимолетные, как бывало и прежде, до знакомства с Таней Теткиной. Чурикова мелькнула в фильме «Тучи над Борском», появлялась в «Морозко», в «Стряпухе», «Старшей сестре» — играла нескладех, неумех, иногда — грубиянок. Крупным планом ее подавали редко, да метко: чтобы получился броский экранный шарж, быстро очерченный контур. Не портрет человека, но знак характера, не звук, а отзвук, не свет, а подсветка. Это хорошо видно в «Старшей сестре», где химеричная, патлатая, злая на весь мир Колдунья — Чурикова понадобилась, чтобы оттенить женскую прелесть и душевную теплоту Нади Резаевой — Т. Дорониной. И хотя некоторые чуриковские роли запомнились лучше, чем картины, в которых она проскользнула, все же впечатление было такое, будто пожизненный удел актрисы — короткий острохарактерный эпизод.

С этой точки зрения, роль большой протяженности, которую в 1966 году вверил Чуриковой молодой режиссер Глеб Панфилов, вполне могла бы сойти за одно из редкостных исключений, подтверждающих правило. Ее, как выражаются профессионалы, «данные» для искомой Тани Теткиной пришлись как раз впору, один к одному. Но типажная удача ровным счетом ничего не обещала.

Фильму, где Панфилов и Чурикова впервые выступили вместе и заодно, долго не могли подыскать подходящее название. Пробовали и так и сяк: «О том, что прошло» — бесцветно, скучно; «Любовь и жизнь Тани Теткиной» — крикливо, отзывается мелодрамой. Остановились, наконец, на довольно вычурной формуле — «В огне брода нет». Пока сообразишь, какой огонь, какой брод, какое тут кроется назидание, глядишь, и фильм кончился. А ведь изначально сценарий назывался просто: «Дура». Насколько мне известно, «Дуру» испуганно отвергли умники, которые сообразили, будто ругательство скомпрометирует высокую тему. Умников послушались, и напрасно — стоило, вероятно, напомнить им роман под названием «Идиот». Короткое, внятное «Дура» сообщало бы движению ленты импульс интригующего вопроса, а кроме того соответствовало страсти Панфилова продираться от самоочевидной внешности — к сокровенной сути, от явления с виду однозначного, элементарного — к многозначности смысла, запрятанного в глубину.

Впрочем, тогда ведь и сам Панфилов был еще «кот в мешке». Никто не знал, куда он клонит, чего добивается, на что способен.

Режиссер познается по почерку (если есть почерк), по умению на свой лад организовать пространство кадра, мизансцену, свет и тень, темп и ритм экранного действия. В этом вот смысле первая картина Панфилова ни с чем дотоле виденным не соотносилась —

ни по сходству, ни по контрасту. Образы гражданской войны проступали тихо, будто невзначай (как проступает изображение на фотобумаге, когда ее окунаешь в проявитель), и были они бледны, сиротливы. В кадре возникал полустанок, затерянный среди широких полей и затуманенных перелесков. Ни души на дощатой платформе. Мертвы пакгаузы, мертва серо-белая водокачка. Издали под скрип тормозов, под приглушенный лязг буферов, астматически пыхтя, подползал к полустанку дряхленький паровозик, тащивший за собой несколько замурзанных вагонов. На вагонах виднелись кресты. У платформы санитарный поезд остановился, и в кадре зависла томительная пауза. Вот она-то, эта холодноватая пауза, и была собственно панфиловской. Его, Панфилова, отметина, его рука. Безлюдье, тишина, одни вороны каркают. Потом, после паузы, послышался стук задвижек, скрежет вагонных дверей, показались люди — на костылях, в лубках, забинтованные. Они выскакивали из вагонов, врассыпную деловито бежали в кусты.

Следом из глубины кадра раздавались отчаянные женские вопли: «Веревкин, вернись!.. Усольцев, стой!» И перед нами появлялась Чурикова в облике санитарки Тани Теткиной. Неуклюжая девка с заспанным, заполошным лицом, в белом халате, тяжелых солдатских ботинках, она бросилась вдогонку за ранеными. Настигла было одного, но тот, не поднимая на нее глаз, начал расстегивать ширинку. Теткина оторопела, растерянно заморгала, отвернулась и побежала вдоль состава назад, вся сгорбившись, сжавшись... Что тут скажешь? Дура и дура.

Но грубовато-шутливая сценка задевала какую-то щемяще-грустную струну. Какая-то боль в ней сквозила и вздрагивала. Как вздрагивали плечи Теткиной, упавшей в вагоне на койку, в подушку лицом и стенавшей сквозь слезы: «Они меня за человека не почитают... Бесстыжие...»

Роль начиналась насмешливо. Режиссер глянул на Теткину свысока и мельком — как на эпизодическое лицо, потребное будто бы только «для колорита». И сразу надолго сосредоточился на принципиальном противостоянии комиссара Игнатьича (А. Солоницын) и коменданта Фокича (М. Глузский): первый светел, добр, верит в энтузиазм народных масс и в убеждающую силу правдивого слова, второй — угрюм, желчен, верит в приказ и угрозу, в жестокость, сполна оправдываемую революционной необходимостью.

Но Теткина забыть о себе не позволила. Напротив, она-то и подняла движение фильма на трагедийную высоту. Косноязычная, она сказала главное.

Юродству, «придури» героини Чурикова легко нашла объяснение в том, что Теткина — даровита, в том, что талант зреет и копится в глубинах этой души. Нашла рассеянный, обращенный внутрь себя взгляд (так беременные прислушиваются к ребенку, которого носят в чреве). Нашла торопливые, будто непроизвольные движения руки, сжимающей карандаш. И карандаш сам собой, независимо от воли Теткиной летал по грубой шершавой бумаге, выводя твердые, чудом угаданные линии. Человеческие фигурки теснились на листе: радостные круглые рожицы, винтовки в растопыренных руках. Рвались снаряды. Солнце кидало во все стороны прямые лучи. Веселое знамя реяло в небе. Рисунки Теткиной время от времени захватывали весь экран, их примитивная красота приоткрывала нам вход во внутренний мир ху-

«Васса».
Рабочий момент

дожницы — мир детской гармонии и детского оптимизма.

Крупные планы лица Тани Теткиной позволили нам проследить, как робкая, стыдливая улыбка занимается в уголках глаз Чуриковой, как она медленно освещает всю физиономию и превращается из улыбки — в широкую ухмылку, вот уже глуповато-счастливую, но все еще застенчивую. Кажется, сейчас фыркнет, расхохочется. Но нет: вдруг стихла, задумалась, глаза потемнели.

Существовала уже тогда потайная, но ощутимая связь между лицом Чуриковой и экраном Панфилова. Печальное сиротство пейзажей, стынущих в холоде кадра, расхристанность массовок, голодная худоба фигур, ковыляние калек, обреченность детишек — вся эта скорбь времени изливалась слезами Теткиной, сгущалась в пристальной серьезности взгляда, твердела жесткостью скул. А победоносная удаль времени, заносчивая дерзость надежд и необузданность порывов отзывались в тихом сиянии ее улыбок.

Так было в этой картине со странным названием, так будет потом во всех лентах Панфилова и Чуриковой: искусство актрисы чутко резонирует всему, что сотворено режиссерской фантазией, дает камертон звучанию фильма. Но случай Теткиной — в каком-то смысле особый случай, ибо она довольно долго оставалась в стороне от сюжетной стремнины, полностью поглощенная треволнениями первой любви. Это — банальная любовь, любовь по трафарету, и ординарность коллизии намеренно выпячена Панфиловым. Его цель, как и всегда, состоит в том, чтобы давным-давно знакомое вдруг показать в непредугаданном изломе. Избранник Теткиной — тыловой солдатик из продотряда, звать Алеша, гармонист, пригожий собой, но конопатый, недалекий, нечуткий (играл Алешу М. Кононов). Робкое девичье чувство, казалось бы, должны болезненно задевать и жадная грубость его вожделений, и напускной апломб. Нет же, не задевают: Теткина блаженно млеет. Алеша смотрит на нее свысока? А как же иначе: он — парень, она — девка. Алеша бесцеремонно домогается ее близости? А как же иначе: он — парень, она — девка. И на свидание с ним Теткина является, принарядившись по силе возможности: воткнула в челку полукруглый целлулоидный гребень, выпустила из-под старой вязаной кофтенки белый воротничок, приколола брошку на грудь, начистила до блеска тяжелые солдатские ботинки. Лицо глуповато-довольное. Она тут — сама покорность. Однако вот они сидят рядком на берегу, в камышах, лузгают семечки. Алеша пытается ее обнять. А Теткина вся погружена в созерцание. Медленно гаснет тихий пейзаж, над избами дальней деревни плывут мирные дымки, взметнулась рыба, хлестнула хвостом. Закат. «Гляди, солнце!» — радостно возвещает Таня. «Да ну его!» — с досадой откликается Алеша. У него другое на уме: «Слышь, может, поцелуемся?» «Не-е», — рассеянно и равнодушно тянет Теткина. Солдатик все же целует ее в щеку, тянется к губам, а она смотрит мимо него на реку, на береговой камыш, на дымы, уходящие в небо.

В любовном дуэте внезапно меняется соотношение сил. Только что он, парень, был полным хозяином положения. Теперь остался в дураках. Не потому, что она — зрячая, он — незрячий; не потому, что она приобщена к закрытой для него красоте бытия.

Причина иная, непреоборимая, и состоит она в том, что Таня Теткина себе не принадлежит, собой распоряжаться не вправе.

Спросите ее, она скажет, что любит Алешу. (Она это и говорит: «Алеша!

Ох, как ты люб мне!») Но в тайниках подсознания смутно брезжит фатальное предощущение чего-то другого, неизбежно ей предстоящего, и это другое, быть может, неизмеримо важнее, чем любовь, быть может, куда сильнее, чем талант. Она живет, несколько отстранившись от реальности, как бы начерно, мимо жизни, поверх быта, с ним соприкасаясь, но ему неподвластная.

Что-то нездешнее в ней грозно молчит до поры. Главное — там, впереди.

●

Так определилась мучительная сердцевина искусства Чуриковой: тема предназначения, всегда и намного превышающего жизненные силы ее героинь, но, тем не менее, соразмерного их духовной силе.

Внезапным сдвигом фабула вытолкнула Теткину на допрос. Перед ней возникла внушительная фигура белогвардейского офицера. Усталые, глубоко запавшие глаза полковника (Е. Лебедев) чуть брезгливо смотрели на Таню, и до нас откуда-то издалека доносились ее односложные ответы: да, комсомолка, работает санитаркой, родителей нет. «И кем же ты в жизни хочешь быть?» — спросил полковник. «Художником», — ответила она потупясь. «Вот как...» — полковник иронически усмехнулся, обвел взглядом горницу, указал на иконостас и потребовал: «Скажи, какая из этих икон тебе больше нравится?»

Напомню мизансцену: между Таней и офицером стол, за спиной полковника — иконостас. Напомню и крупный план: лицо Тани — Чуриковой, на которое сразу снизошло спокойствие. Она обошла вокруг стола, приблизилась к иконам. Страх исчез. Огромное расстояние, только что отдалявшее офицера — с его-то дворянским происхождением, с его-то университетским образованием, культурой, жизненным опытом, с Достоевским, знаемым наизусть, — от этой полуграмотной чумички, оно вдруг сократилось, сжалось, ибо Таня, вскинув голову, твердо указала на крохотную темную иконку: «Эта». Вот уж чего полковник никак не ожидал. Он воззрился на Таню с нескрываемым

«В огне брода нет». Таня Теткина

«Начало». Паша Строганова

любопытством. Заговорил с ней о России, о революции, о вере, затем спросил: «А хочешь, я тебя отпущу?».

И страх вернулся. Все слабенькое естество Тани Теткиной замерло на краю ночи. Но какой-то капитан вывел ее на улицу, приказал: «Иди!» Она пошла. Сперва медленно, ожидая выстрела в затылок. Потом быстрее, что есть силы бежала она, петляя, продираясь сквозь кусты.

Камера неотрывным взглядом провожала ее звериный бег, пристально следила за судорожными взмахами рук, успевала заметить, как вязнет ботинок в грязи, как содрогается спина. Камера встречала искаженное ужасом дикое лицо, обезумевшие глаза, ловила момент, когда ноги Теткиной подкосились и она плашмя рухнула на землю. Фонограмма донесла до нас треск ломаемых сучьев, хриплое, прерывистое дыхание, жалкий, по-собачьи взвизгивающий плач.

Казалось, тут ей и конец. Но она поднялась. Мученица стала мстительницей. Нет, она еще не знала, как поступит. Но знала — и мы знали — ее минута пришла. Глаза сузились, лицо ожесточилось, рука твердо сжала тяжелый камень. Грозная, гневная она вернулась туда, откуда бежала. И двинулась на офицера. Тот выстрелил сразу же, и Танина жизнь оборвалась.

Зазвонили колокола, птицы разлетелись по небу, и детские рисунки Теткиной опять — в последний раз — захватили полотнище экрана. Ее уже не было на свете, а удалые человечки продолжали приплясывать под яростным солнцем, сжимая в руках винтовки и гордо поднимая штыки.

●

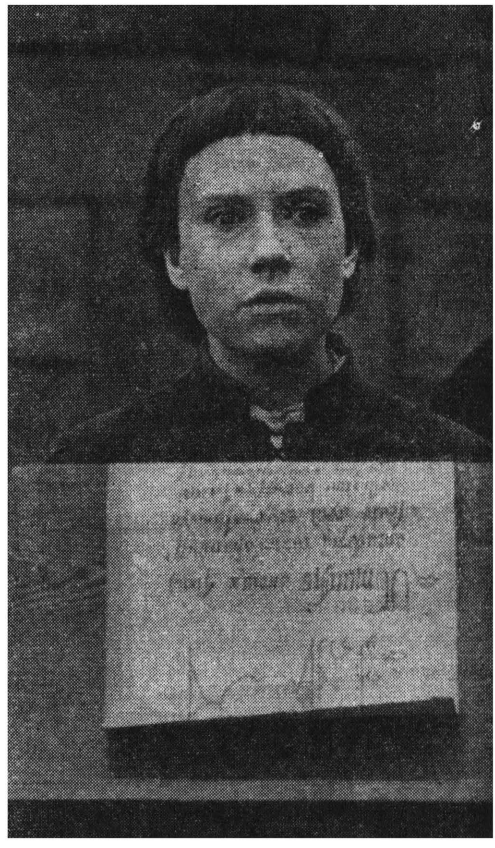
В следующем фильме Панфилова «Начало» не о жизни и смерти и не о судьбах отечества шел разговор. Тут все было легче и проще. Молоденькая ткачиха Паша Строганова, как и многие тысячи ее сверстниц, рвалась в актрисы. Но коль скоро Пашу Строганову играла Инна Чурикова, в подтексте фильма возникал деликатный вопрос: вправе ли она-то сама претендовать на положение героини экрана? Зрители

уже привыкли к обольстительной женственности Дорониной, уже залюбовались хрупкой нежностью Купченко, и Чурикову встретили настороженно. В одной журнальной статье после «Начала» был мимоходом высказан пессимистический прогноз: «при столь уникальных данных другое применение себе найти трудно...»

Какое «применение» предвидел для Чуриковой Панфилов, ясно хотя бы уже потому, что Паша-то Строганова пробовалась на роль Жанны д'Арк. От безвестной Теткиной до легендарной подвижницы, чье имя гулко доносится из глубины веков, прочерчивалась кратчайшая пугающе прямая линия. Впрочем, нет, прямой она не была. Весь оптический фокус «Начала» в том и состоит, что дарование Чуриковой на пути к далекой и великой Жанне пропущено сквозь кристалл близкой и заурядной Паши. Луч трагедии, преломляясь в комедийном кристаллике, дает неожиданные блики, и они шалят на полотне экрана.

Панфилов маневрировал между комедией Паши и трагедией Жанны, между верхом и низом легко, как заправский фокусник. Непримиримое противоречие между обыденностью существования фабричной девчонки в городке, где «незамужние ткачихи составляют большинство», и — ослепительно яркой мечтой, попирающей эту обыденность, способной от нее оттолкнуться и ее отвергнуть, Чурикова превратила в закон своей игры. Она поместила роль на бойком жанровом перекрестке, там, где комедия с глупой улыбкой заглядывает в колодец трагедии, а трагедия, рискуя свернуть себе шею, шагает через комедийные рытвины.

Дуэты, трио, группы, массовые сцены с участием Паши Панфилов снимал однообразными средними планами. В их эскизности, в их намеренно небрежной мизансценировке режиссер, насмешливо равняя Пашу с другими, постоянно давал нам понять, что сравнения Паше невыгодны. На любом человеческом фоне она — в проигрыше. Ее подружки Валя и Катя — шустрые и смешливые, они кому угодно понравятся больше, чем Паша — экзальтированная, бестолковая. У них шаловливые личики, милые головки. У Паши — напряженное лицо, странно-вопросительный взор, прическа — чудовищное самодельное сооруже-



«Начало». Жанна д'Арк

ние: жидкие, чахленькие пряди падают на высокий лоб. Пашин ухажер Аркадий — холеный, уверенный в себе молодой человек. Она ему не пара, это ясно как день.

Ясно, пока оператор Д. Долинин держит нас на трезвой дистанции среднего плана. Но вот камера надвигается. В кадре остается лицо Паши — Чуриковой. И мы вдруг воочию видим, как к ее лицу прикасается свет трагедии. Он не льется извне, он пробивается откуда-то изнутри и медленно преображает портрет героини. Только что на среднем плане была неказиста. Приблизилась — и прекрасна.

Эпизод на танцплощадке, где Паша Строганова чучело чучелом одиноко стоит у стены, нагруженная сумочками подружек, уже пустившихся в пляс, в этом вот смысле, быть может, самый удивительный. Пока мимо Паши мчатся танцующие пары, ее выжидательная поза, искательная улыбка, взгляд, машинально провожающий чужое веселье и круженье, — все это выглядит до крайности убого. Нет, она даже сочувствия не вызывает, скорее стыдно за нее, досадно: как же она сама-то не понимает, что шансы равны нулю. Но крупный план разом меняет дело: чересчур открытая улыбка, будто приклеенная к лицу, глаза, сияющие из-под растрепанной челки, и в глазах... Нечто непередаваемое в этих глазах: не просто доверие к жизни, не просто ожидание, а какое-то вдохновение ожидания. Ее буквально распирает необоснованное предвкушение ожидания. Вечный аутсайдер, казалось бы, навсегда обреченная подпирать стенку, она свято уверена: вот сейчас, сию минуту чья-то рука выведет ее в центр танцевальной площадки. Так и есть: словно повинуясь магнетической власти чуриковских глаз, Аркадий (Л. Куравлев) — вальяжный, снисходительно улыбающийся — царственным жестом протягивает Паше Строгановой руку. И она — бесстрашная — вступает в волшебный круг танца, готовая уже не только к танцу, готовая к любви.

Когда-то Паша Строганова услышала, что человек рожден для счастья, как птица для полета, примерила эти слова к себе и осталась ими довольна. Взгляните: угощает Аркадия роскошным обедом, а попутно преподает ему правила хорошего тона. Пододвигает курицу и говорит: «Дичь можно руками», после чего с гордостью обещает: «На десерт будет шампанское с фруктами». Сладкая жизнь!

Да, ее претензии комически несостоятельны, но ведь каждую из своих претензий она готова оплатить ценою всей жизни. Тут, в этом пункте роль сотрясает высоковольтное напряжение. Какие бы подножки ни ставила ей злокозненная действительность, Паша, фактам наперекор и логике на смех, видит одно: манящую цель. Кинорежиссер (Ю. Клепиков) впервые замечает Пашу в самодеятельном спектакле, где она рьяно и азартно изображает Бабу-Ягу. Опытным глазом он улавливает темперамент, одержимость дурацкой ролью. Улавливает проблески таланта.

Значит ли это, что она в силах сыграть Жанну? Конечно, нет, вовсе нет, и, предлагая Паше первую пробу, режиссер почти уверен, что скоро укажет ей на дверь. Но в Пашиной душе его предложение прозвучало как трубный глас неотвратимой судьбы. Умрет, но сыграет. Паша Строганова входит в образ, как Жанна д'Арк на костер.

Эпизоды съемок фильма об Орлеанской деве перебивают ход фильма о завеченской ткачихе. Трагедия заявляет о своих правах, и кажется, будто время комедии истекло. Но нет же. Панфилов упивается контрастами, а Чурикова уверенно переходит из одного жанрового регистра в другой.

Требовательные и вопросительные глаза Паши, когда она выходит на съемочную площадку, темнеют, раскрываются широко и не спрашивают ни о чем: Жанне все заранее ведомо, все для нее — и за нее — предрешено. Пластика Паши — суетная, возбужденная, и даже в тех ситуациях (с Аркадием, например), где Паша очень старается быть плавной, мягкой, в ней дрожит нетерпение. Пластика Жанны стынет, затвердевает, как твердеет огненная лава — в ней крепнет готовность все претерпеть. Время Паши Строгановой — ускоренное, опрометчивое; время Жанны — замедленное, оно сочится капля за каплей, словно густеющая кровь.

Только однажды, в момент, когда Паша не может начать монолог, потому что не знает, куда ей руки девать — руки мешают, — и режиссер, который работает со Строгановой, как Панфилов с Чуриковой, приказывает принести пилу, чтобы помеху устранить, глупая комедия бесшабашно врывается в трагедийное действо. Он очень нужен, этот прекрасный момент. Ибо здесь-то Чурикова и успевает показать, как безусловно и свято Паша принимает на веру все, что совершается в часы съемок. И убеждает нас, что Паша, которой до Жанны, как до небес, сумеет до этих небес дотянуться.

Сбудется ли мечта Паши Строгановой? На этот вопрос твердого ответа в картине нет и быть не должно. Но когда фильм «Начало» вышел на экран, актерская судьба Инны Чуриковой была определена, а ее актерская ноша угадана. Стало ясно, что ноша неподъемно тяжела. Что легкие задачи не по ней.

●

В мюзикле Марка Захарова «Тиль» на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола Чуриковой предстояло сыграть трех несхожих

«Тиль».
Спектакль Московского театра имени Ленинского комсомола.
Беткин

между собой женщин — простолюдинку Неле, трактирщицу Беткин, генеральскую жену Анну. Они на разных ступеньках социальной иерархии, и они по-разному женственны. Луноликая Неле — воплощенное терпение. В длинном голубом платье с белой головной повязкой, туго стягивающей волосы над крутым упрямым лбом, со спокойным светом праведных глаз, тихая Неле была написана прозрачной акварелью. Сценический портрет Беткин — в ином роде, тут пошли в ход масляные краски, кисть размашиста, мазок густой. Вульгарная растрепанная девка расселась на деревянной скамье и со смачным хрустом грызет яблоко. Домашний голос Неле ласков и певуч, трактирный голос Беткин — хрипловатый, испитой. А речь Анны

надменна, холодна, и манера, в которой выдержан портрет воительницы, соответственно суха, графична. Женская суть и женская плоть запрятаны глубоко, наглухо закрыты железной кольчугой. На ногах у Анны — высокие сапоги, шаги тверды — ничего общего с плавной поступью Неле или с развинченной, вихляющей походкой Беткин.

Кроткая Неле готова ждать бродягу Тиля всю жизнь.

Для беспутной Беткин весельчак Тиль — один из многих, но душа отзывается только на его оклик.

Гордая Анна сдается дерзкому Тилю, как осажденная крепость врагу, лишь в момент падения она впервые становится женщиной.

Герой и шут, пересмешник и воин, Тиль для каждой из них — олицетворение свободы, мятежный дух, живой огонь.

Триединое разноликое существо, душой и телом принадлежавшее Тилю, называлось не Анна, Беткин или Неле, оно называлось Фландрия. Легко проскальзывая из одной роли в другую, актриса во всех этих трансформациях не забывала связующий мотив: глазами Чуриковой Фландрия сквозь кромешную тьму испанского владычества с надеждой смотрела на Тиля — Н. Караченцова.

Жанна д'Арк, сыгранная в «Начале», скрытно присутствовала в спектакле «Тиль», хотя не все три чуриковские героини могли подняться в орлеанскую высь. К концу спектакля они поочередно в последний раз выходили на подмостки, и Чурикова твердо указывала место каждой — сообразно с духовной силой, какой каждая наделена.

Удел Беткин — хриплое горе, беспросветное пьяное отчаяние. Анна способна на большее, страсть ее самозабвенна, и она готова разделить участь Тиля. Но только Неле, молитвенно сложившей руки и робко поднявшей к небу чего-то ожидающий взор, даровано было великое право подобно Жанне уверовать в чудо. Ее вера парила поверх беды, поверх конца.

●

В чеховском «Иванове» заглавную роль «русского Гамлета» Захаров отдал Евгению Леонову и тем самым полностью предопределил позицию Сарры.

Коль скоро Иванов — вялый, бесхребетный человек, давно махнувший рукой на свое прошлое, значит, Сарра, с которой это прошлое связано, — его несчастье, его беда. Вся трагедия в Сарре. Как кость в горле, застряла в душе Иванова эта женщина. Сарра, которую играет Чурикова, видит (и мы видим): Иванов опускается. Она знает (и мы знаем): он лучше, добрее, умнее, чем выглядит. Цель Сарры элементарна: спасти Иванова от «шаблона», от «серенького без ярких красок» существования, которое его влечет и засасывает. Сарра — не занудливый проповедник Львов, ее не остановишь, от нее не отвернешься небрежно. Ее требования продиктованы не ложной экзальтацией, а искренним желанием, чтобы Иванов удержался на былой высоте их взаимной любви. Она взывает к реальности. Но этой реальности уже нет.

Рыхлости и душевной аморфности леоновского Иванова Чурикова противопоставила хрупкую, ломкую, но негнущуюся прямоту; его мутной бесформенности — ясную и чистую форму. Белое полотняное платье с глубоким отороченным кружевами вырезом открывает худую шею, впалую грудь. Тонкие руки взлетают ввысь, тянутся вперед, ложатся на плечи Иванова и бессильно падают вниз. «Жизнь, как подстреленная птица, подняться хочет — и не может...». Речь звучит обо-

дряюще, а надежды в голосе все-таки нет. Легкие пальчики то машинально поправляют прическу, то нервно теребят пышную копну рыжеватых волос. Сарра тщедушна, больна, кашляет надсадно, смеется через силу. Широко распахнутые глаза неотрывно следят за каждым шагом Иванова. Когда Иванова нет на сцене, глаза Сарры его ищут, ждут. Трагическая экспрессия Чуриковой упорно возражает меланхолической флегме Леонова. Сарра давно понимает, что Иванов уже не любит ее. Да, понимает. Но поверить этому — не хочет, не может.

В конце концов духовная немочь Иванова вдруг прорывается яростью. «Так знай же, — кричит он, надвигаясь на Сарру, — что ты... скоро умрешь!..» В этот миг, сразу отметая в сторону словесный мусор скандала, Сарра — Чурикова внезапно преображается. Ее лицо, только что перекошенное мукой, освещает поразительная, счастливая и недоверчивая улыбка. «Когда?» — спрашивает она, нетерпеливо, сияя, хватаясь за плечо Иванова, прижимаясь к нему. «Когда?» — требовательно смотрит она ему в глаза. Иванов испуган собственными словами, а Сарра медленно, осторожно отступает в глубину сцены, будто боясь расплескать вдруг обретенную радость.

Дистанция роли у Чуриковой длиннее, чем дистанция жизни героини. Перешагивая порог небытия, погибая, и Таня Теткина, и Жанна, и Сарра апеллируют к нам, зрителям, — а стало быть, очевидцам их страданий — и переносятся из далекого прошлого в наши дни.

●

В большой двухсерийной ленте «Прошу слова» Панфилов поставил перед Чуриковой задачи с виду самые простые, по сути — самые сложные. После трагедии и комедии ей предстоя-

«Иванов». Спектакль Московского театра имени Ленинского комсомола. Сарра

«Прошу слова». Елизавета Уварова

ло войти в драму; считается, и не без оснований, что это гораздо легче. Считается далее, что современная роль доступнее, чем историческая; в принципе так оно и есть. Но, назначая Инну Чурикову на роль председателя горисполкома Елизаветы Уваровой, Панфилов домогался от актрисы и от себя максимальной объективности. Ему хотелось разглядеть героиню пристальным, сочувственным, однако бескомпромиссным взглядом. Такое намерение повлекло за собой неоднозначную оценку многих поступков, да и всей личности Елизаветы Уваровой и непривычную затрудненность восприятия фильма. Один из рецензентов, как только картина вышла на экран, пожаловался: в ней-де «ощутима странная смысловая и стилистическая неопределенность, когда не знаешь, как понимать ту или иную сцену». Он был прав, рецензент. Только то, что ему показалось оплошностью, как раз и соответствовало замыслу Панфилова. Режиссер этого и хотел. Если бы смысл каждого эпизода лежал на поверхности, игра — с точки зрения Панфилова — не стоила бы свеч. Режиссеру нужна была «неопределенность», поскольку проблема, которая в данном случае его занимала, определенного решения не подсказывала. Вся наболевшая и утомительная трудность проблемы должна была проступать в поведении героини, в ее чрезвычайно знакомом и обыденном обличье. Тут таились почти непреодолимые противоречия, которые Чуриковой предстояло не столько разрешить, сколько выявить, обнаружить.

Образ современницы... Какая приятная, обласканная журналистами формула, какое миловидное клише! Светлые мечты, благородные цели, возвышенный строй души. И сколь взрывчатое содержание сконцентрировано в этой формуле, если отнестись к ней почестному, если увидеть за формулой живого человека в столкновении с социальной реальностью, далеко не всегда подвластной и не до конца понятной

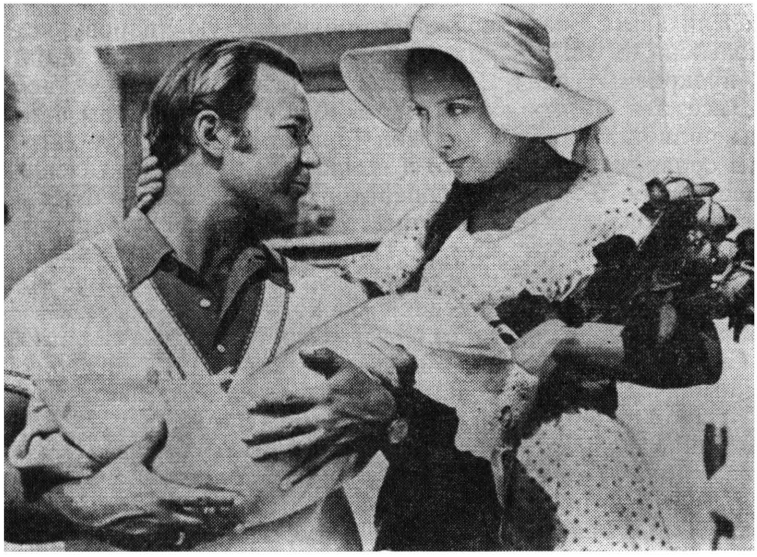
ему. Именно так, честно и трезво, приближался Панфилов к Елизавете Уваровой, отнюдь не отказывая ей ни в светлых мечтах, ни в прекрасных побуждениях. Напротив, все эти богатства были ей отпущены полной мерой.

В начале картины мы сразу же могли убедиться, что общественное благо для Елизаветы Уваровой гораздо выше любых, даже трагических личных переживаний. Прямо с похорон погибшего сына Уварова с опустошенным бледным лицом возвращалась в свой служебный кабинет. Сняла шубку и шапку, села за письменный стол, надела большие роговые очки, положила руки на стол. Ничего лишнего на огромном столе: телефон, папка, блокнот. Заплаканная секретарша возникает рядом с нею: горе Уваровой переживает, как свое. Но сама-то Уварова горе отодвигает в сторону: в глазах — ни слезинки, тонкие прямые губы не дрогнут. В эту минуту она — не мать, только что потерявшая сына, она — мэр, в приемной у нее толкутся заждавшиеся представители трестов, трестам нужны трубы... Секретарша Танечка может вздыхать и всхлипывать, депутат Уварова суха и тверда. «Я приму их», — говорит она ровным голосом.

Камера отступает, отдаляется вместе с Танечкой, оставляя Уварову одну в кабинете. Мизансцена развернута фронтально, и кадр отчетливо напоминает официальный фотопортрет, подобающий должности героини. Критики, которые писали об этом фильме, заметили, что фронтальные построения в нем доминируют, что оператор А. Антипенко даже семейные, домашние эпизоды старается снимать не в профиль, а в фас, непременно придавая кадру деловито-чопорный характер. Широкий экран это впечатление усугубляет: развернутые по горизонтали статичные мизансцены уважительны по отношению к персонажам. Отступая в прошлое, демонстрируя нам прежнюю, молоденькую Уварову, которая выходит из родильного дома с младенцем на руках, или окунаясь в настоящее и показывая нам семью Уваровой (она сама, муж, двое детей), долго и чинно сидящую перед телевизором, оператор всякий раз помещает камеру так, что все лица обращены к нам. А Панфилов снова и снова, пренебрегая диагональю, сообщает мизансцене спокойную парадность и — тянет время. Короткометражных эпизодов в фильме почти нет, перебивки редки. Он снят длинными, несуетными, значительными кусками.

Избранная режиссером форма позволяет ему твердо констатировать прописную добродетель Уваровой: личное и общественное, домашнее и служебное в ее жизни нерасторжимы. Она в кругу семьи и она при исполнении должности — одно и то же лицо. Потому-то квартира Уваровой чем-то неуловимо напоминает ее служебные апартаменты. На первый взгляд, квартира как квартира, обставлена без особых претензий, но хорошо. Только «уюта нет, покоя нет», интерьеры равнодушно нейтральны к своим обитателям. И однажды, когда усталая и расстроенная Елизавета Уварова без сил, как подкошенная падает на диван, вдруг ловишь себя на мысли, что ведь не поймешь, где он, этот диван, то ли дома, то ли в горисполкоме. В светлом костюмчике строгого делового покроя, согнув ноги в коленях и поставив в ногах новехонькую сумочку, Уварова где угодно могла бы вот так-то — всему чужая — прикорнуть.

Тревожные догадки возникают не раз и не два, и странное чувство жалости к героине то и дело подсознательным пунктиром прошивает повествование о ее успехах и доблестях. Наивно было бы думать, будто Панфилов не предусмотрел эти тревоги и со-



«Прощу слова». Сергей Уваров — Н. Губенко. Елизавета Уварова — И. Чурикова

жаления. Напротив, он их подготовил, организовал, такие болезненные уколы входят в его программу.

Телевизионный диктор сообщает о гибели Альенде — Уварова рыдает в голос. А мы в тот же миг вспоминаем, что гибель сына не исторгла ни слезинки из ее глаз. Уварова принимает дела у своего предшественника, бывшего мэра Алтухова (Л. Броневой), — совершенно очевидно, что его скепсису, его рутинерскому безразличию она резко противопоставляет готовность горячо, всем сердцем отдаться делу. Даже сердито одергивает Алтухова: «Перестаньте паясничать! Стыдно!» Но вот процедура передачи толстых и тонких папок окончена, и Уварова с заученно-теплой интонацией произносит: «Петр Васильевич, вы уж нас не забывайте, ваши знания, опыт нам очень нужны. Приходите почаще. Мы будем рады». Штампованные фразы, фальшивый голос. «Я и сам так говорил двенадцать лет назад», — грустно парирует эту казенную реплику Алтухов. Да что же она такое и где же она, наконец, — подлинная?

Везде. В том-то и дело. Везде подлинная.

●

Два мощных течения сопровождают в фильме образ Уваровой и отзываются в игре Чуриковой. Первый мотив — музыкальный, мажорный: бравурные утесовские вариации на темы «Сильвы». Второй мотив — аскетический, сухой: Уварова в тире. Ничего удивительного: она мастер спорта, экс-чемпион страны по стрельбе. В поднятой руке — пистолет, и героиня посылает в мишень, прямо в яблочко пулю за пулей.

Счастливая музыка говорит о свободном полете мечты, стальная рука, сжимающая пистолет, — о недюжинной воле, способной одолеть любые препятствия. Но встречные накаты двух этих волн, раздвигая внешние рамки действия, сообщают очевидным событиям и поступкам некий дополнительный смысл.

Кальмановский мотивчик, пенясь и резвясь, взмывает в небо над пляжем, где молоденькая Уварова, еще не мэр, весело резвится со своим муженьком. Танго ликует, они шалят, как дети, а за ними, над ними пространство кадра занимает величественная панорама старинного города, которым Уваровой суждено править: заводские трубы, церковные купола. Танго сменяется фокстротом, пляж — комнатой, молодые супруги танцуют. Задыхаясь от восторга, Уварова говорит: «Ой, Сережа, вот это музыка, слышишь? Вот это искусство!» Сережа полностью с ней согласен. «Ага!» — подтверждает он бодро.

Н. Губенко сыграл Сергея Уварова с коварным, едва уловимым юмором· сыграл человека, наделенного всеми достоинствами, но — точнехонько по его запросам, по его мерке. Сергей — футбольный тренер, а кому же неизвестно, что важнее спорта ничего не бывает на свете? Высокое общественное положение жены ничуть не затрагивает его мужские амбиции, напротив, однажды он снисходительно и небрежно говорит жене, что она, мол, в сущности не спортсменка, всего лишь «ворошиловский стрелок». Не спортсменка — значит, к подлинной элите не принадлежит, будь она хоть трижды мэр и четырежды депутат. Ведь сказано же: «Мэры приходят и уходят, а футбол вечен». Эти слова предшественника Уваровой, Алтухова, — символ веры Сергея, залог его неоспоримого превосходства. Сергей Уваров холит свою красоту, носит на голове сеточку, чтобы прическа не сбилась, любит смотреться в зеркало, приглаживая усы, и его густой довольный смешок («хо-хо-хо-хо») то и дело напоминает, какое великое счастье в личной жизни выпало Елизавете Уваровой.

На фоне сытого, с ленцой, благодушия Сергея бросается в глаза деловая собранность и неуемная энергия Уваровой. Но их душевное согласие тоже ведь не случайность. Понятно, что узкий кругозор и верхоглядство не мешают, напротив, способствуют спортивной карьере Сергея. Однако место, которое он уверенно занимает во внутреннем мире Елизаветы Уваровой, все же вызывает некоторые подозрения. Ибо ее-то деятельность предполагает иные мерки, иной масштаб.

Во многих ответственных ситуациях Уварова оказывается на высоте положения, ведет себя умно и красиво.

Залюбуешься Уваровой, глядя, как естественно, непринужденно, возвращая заученным словам их первозданный смысл, она поздравляет ветерана революции с правительственной наградой, сколько тепла вносит в официальную церемонию. Вроде бы все по форме, и форма неукоснительно соблюдена: в строгом светлом костюме с белым кружевным жабо и с депутатским значком на лацкане, с красной папкой в руках стоит Уварова возле постели парализованного пенсионера. Но речь чистосердечна, и даже ритуальное «мы» («Мы по праву гордимся...», «Нам по душе...») звучит в устах Чуриковой как интимное «я». А потому, когда старики и старухи, друзья награжденного, хором затягивают давнишнюю песню, фигурка Уваровой, тонкая, как свеча, по праву светится в центре панфиловского кадра.

Мысленно поздравляешь Уварову, слушая, как лаконично и ясно отвечает мэр настырным французам. Чем привлекательна для нее столь высокая должность? Она обдуманно перечисляет: «Доверие людей, масштаб работы, возможности, власть...» Да, она произносит и это слово: сама не обманывается, других обманывать не хочет. Французские голоса и голос переводчика доносятся из-за кадра, в кадре — одна Уварова. Крупный план, парад-

«Валентина». Анна — И. Чурикова, Иннокентий — В. Шиловский

ный портрет. Но — мягкая, доверительная улыбка. Но — приветливый тон. Но — дружественный юмор. И «мероприятие», предусмотренное дипломатическим протоколом, без видимого усилия превращено в откровенный, живой разговор, а официальный портрет «советского мэра» — в правдивый облик внутренне свободной женщины, не скованной ни регламентом, ни чином.

И вовсе уж восхищаешься Уваровой, когда она внезапно появляется на свадебной гулянке в злополучном доме, стена которого дала трещину и грозит катастрофой. Уже распорядившись пригнать большой автобус, дабы срочно эвакуировать свадьбу, Уварова, расточая улыбки, входит в толпу гостей, поднимает бокал, пьет за новобрачных, лихим движением разбивает бокал вдребезги. Пускается в танец с каким-то подвернувшимся под руку морячком. Морячок выкидывает замысловатые антраша, изо всех сил вколачивая каблуки в пол. Уварова, которая помнит о треснувшей стене, вполголоса внушает партнеру: «Полегче, молодой человек, полегче...». Но улыбки по-прежнему озаряют окружающих, польщенных нежданным прибытием мэра. Она произносит тост и царственно заявляет, что данная жилплощадь маловата для новой семьи, а потому молодым предлагается другая квартира, побольше, и надо ее немедленно осмотреть.

Битком набитый автобус отъезжает от аварийного дома. Свадьба эвакуирована, Уварова может перевести дух.

Конечно, все это написано в сценарии Панфилова и Панфиловым поставлено. Но не знаю, кто кроме Чуриковой сумел бы сыграть этот эпизод с таким напряжением — внешне не выраженным ни словом, ни жестом, ни хотя бы движением ресниц, и все-таки

ощутимым, слышимым, как учащенное биение пульса.

Однако странное дело: сохраняя достоинство в подобных экстремальных коллизиях, Уварова у нас на глазах по всем пунктам проигрывает в простейшем споре с местным драматургом Федей, которого В. Шукшин отнюдь не старался изобразить мудрецом семи пядей во лбу. Федя — скромный литератор, и ничего-то он не требует, кроме только права говорить о жизни, какова она есть — без всякой «чернухи» и без показухи. А наш мэр начинает внушать драматургу, что надо-де увлекать людей положительным примером, показывать, «как оно должно быть», а вовсе не как оно есть. Бессмертное победоносиковское «сделайте нам красиво» Уварова с искренней убежденностью, честно — в том-то и горе, что честно! — пытается навязать писателю от имени населения целого города. Правда, тут она не говорит «мы», тут она говорит «я», «по-моему», но интонация Чуриковой возражений не допускает.

Разговор ведется по телефону, собеседника Уваровой мы не видим, зато имеем полную возможность вглядеться в ее уверенное лицо. Она стоит, подбоченясь, с трубкой в руке, голос чуть кокетлив, но — назидателен и педагогически строг. «Вы пишите, — советует она благосклонно, — а люди вам за это спасибо скажут». Однако же неблагодарный Федя сообщает Уваровой, что пьесу, которую она разнесла, уже репетируют два театра в Москве. Уварова обескуражена, но слегка, озадачена, но не слишком. Тут бы ей сдаться, тут бы ей согласиться, что такие вопросы вне ее компетенции. Но мысль о том, что хозяйка города может не разбираться в искусстве, сознанию Уваровой недоступна. Положение обязывает разбираться.

И все-таки, положив трубку, Уварова долго смотрит на телефон. Панфилов тянет паузу. Она закуривает, снимает очки. Задумывается, вздыхает, берет Федину рукопись, раскрывает, пожимает плечами, закрывает. Что-то не так. Что же не так? Ответа на этот вопрос у нее нет.

Нет ответа и на многие вопросы, задаваемые детьми. То есть вообще-то ответы находятся и вообще-то правильные. Но только вообще. Конкретно, для ее собственных детей, они не убедительны. Дети ее слушают и не слышат. Полоса отчуждения между матерью и детьми неуклонно ширится. Эта трещина опаснее, чем трещина в стене нового дома. И хотя смерть Юры — нелепая трагическая случайность, нельзя отделаться от чувства, что к случаю примешана какая-то доза материнской вины. Что счастливая способность Уваровой произносить заученные фразы искренним тоном, безличное превращать в личное, жить общим как своим на этот раз обернулось несчастьем.

Личное, уваровское, в общем растворено без остатка и без осадка. Оно, казалось бы, и прекрасно. Но не означает ли такая растворимость, что самато индивидуальность Уваровой все же бедна, что некая духовная недостаточность может быть поставлена ей в укор? Возможно. Вероятно. Чурикова эти подозрения не отводит. Она лишь выдвигает им навстречу уваровскую волю и уваровскую мечту.

Вернемся в тир, мы забыли о тире. Всякую беду — в том числе и гибель сына, и гибель Альенде — Уварова превозмогает с пистолетом в руке. Здесь мы видим ее напряженный профиль, твердый подбородок, каменную скулу, остановившийся глаз. В каждом выстреле сосредоточена неукротимая воля.

Вспомним музыку, мы забыли о музыке, которая омывает уваровскую мечту. Мечта красивая, смелая и про-

«Военно-полевой роман». Вера

стая: построить мост через реку, двинуть город в заречные дали, туда, где воздух так свеж и чист. Председатель горисполкома Уварова спит и видит этот вожделенный мост, новые кварталы, их радостный ритм, их манящий простор.

Когда же мечту отвергают, проект отказываются финансировать, Уварова — Чурикова, подобно Соколовой — Марецкой в старом фильме «Член правительства», появляется в Кремле, в зале заседаний Верховного Совета. Объектив разыскивает и находит ее среди других депутатов. Руки нервно сжались у горла, несчастные глаза молитвенно смотрят ввысь.

А затем происходит то, что часто случается с героинями Чуриковой. Уварова идет сквозь ряды, поднимается на трибуну, и взгляд ее, прорывая пространство, пересекая границу кадра, с экрана обращается прямо к нам. Этот взгляд снисхождения не просит, в нем больше нет ни горя, ни мольбы. Он требователен, он полон веры: воля восторжествует, мечта сбудется.

●

Выше было замечено, что легкие задачи — не для Чуриковой. В фильмах «Валентина» и «Военно-полевой роман» Чуриковой достались вторые роли, и в обоих случаях она исполнила их безукоризненно, филигранно, где надо — смешно, где надо — серьезно, где надо — и серьезно, и смешно. И Анна, заведующая чайной в провинциальном вампиловском Чулимске, и Вера, жена героя, вдруг воспылавшего любовью к другой, сыграны так, что все их прошлое — как на ладони. Мы знали, какими были эти женщины, какими и почему стали. Чурикова жадно вгрызалась в сочную мякоть простеньких биографий, чтобы показать, до чего болезненно усложнилось их настоящее. Эти сочувственные экзерсисы она проделывала по-разному: печально и ровно в фильме Г. Панфилова, с причудами эксцентриады в фильме П. Тодоровского. Чувствовалось, однако, что актрисе мешает низкий горизонт бытовой драмы, недостает напора великой цели, много превышающей возможности героинь. Роли ей были тесны потому, что героиням они были как раз впору, сшиты по росту. То, что выпадало на долю этих женщин, давалось им не без труда, не без страданий, но это был посильный труд, переносимые

страдания. Чуриковский же интерес по-настоящему разгорается тогда, когда героине предстоит совершить непосильное и претерпеть нестерпимое. Когда душа героини содрогается в страхе перед болью, стыдом, позором, физической или нравственной гибелью и все-таки рвется вперед, туда, куда ни Анне, ни Вере доступа нет.

Мне посчастливилось однажды увидеть, как репетировала Чурикова Ирину в пьесе Л. Петрушевской «Три девушки в голубом». Казалось, роль не обещает никакого просвета: Ирина ввергнута в самые скверные житейские обстоятельства, чуть ли не потоплена в болоте бытовых неурядиц и несуразиц. Женщина в дешевом затрапезе, в какой-то обвисшей кофте, непричесанная, волосы наспех схвачены на затылке в тощий пучок, она судорожно мечется между малым ребенком, который на даче (горшки, лекарства, кастрюли, крыша течет, соседки в уборную не пускают), и старухой матерью, которая в городе (телефонные разговоры без конца, старческий эгоцентризм, болезни действительные и мнимые, жалобы, капризы, булочная, аптека, молочная). Трагикомедия примитивного существования переполнена сверх всякой меры, Ирине, что называется, вздохнуть некогда. А тут еще как снег на голову что-то вроде любви. Не любовь, а именно «что-то вроде», жалкие объедки с чужого стола. Данный Николай Иванович, чужой муж, который снизошел до Ирины, — отнюдь не подарок, он бурбон, циник, скряга. На устах у него сплошной словесный кич: «Моя ночная бабочка-птица!.. Ты же королева красоты... Ох, и стервы такие бабы!» Все эти словесные кренделя применительно к Ирине звучат если не издевкой, то пародией.

Но вопреки пошлейшей очевидности ситуации Чурикова опять-таки отыскивала тут свою тему, находила спасительный для Ирины выход, прорыв в поэзию. Интрижка, долженствовавшая окончательно унизить женщину, распять и растоптать ее женское естество, волей актрисы превращалась в повод к метаморфозе, в толчок к возвращению утраченной женственности. Как бы стряхивая с себя всю пыль презренного быта, Ирина вдруг подымалась на высоту, откуда данного Николая Ивановича просто не видать. Внезапно окрепшей рукой распахивала дверь в иную, осмысленную и достойную жизнь. Заново, подобно Афродите, рождалась из пены, пусть грязной...

Это была чуриковская игра: преодоленье и преображенье.

●

Завладевая старой ролью, исполнявшейся в былые времена другими, прославленными мастерицами театра и кино, сегодняшняя актриса неизбежно идет на риск. Имена тех, которые играли до нее, навеки внесены в святцы энциклопедий, их славу не опровергнешь, легенду не переспоришь. Их облики прочно слились с обликами их героинь. Любовь Яровая? Вот она, такая, какой была у Веры Пашенной: будничное платье, неизменная папироска в уголке рта, сумрачное достоинство, низкий голос и твердый взор. Комиссар в «Оптимистической трагедии»? Вот она, такая, какую представила Алиса Коонен: кожаная куртка, властная поступь, летящая красота повелительного жеста, обжигающе гневная речь. Соблазн повтора, соблазн имитации велик, но бесплоден. Мне случалось видеть актрис в Анне Карениной, копировавших Аллу Тарасову, а в Катюше Масловой — Ксению Еланскую. Их тщательные репродукции вызывали всеобщее одобрение, ибо соответствовали сложившемуся стереотипу восприятия. Этих актрис хвалили, но сегодня о них не помнит никто.

Когда Чурикова спустя десять с лишним лет после Тани Теткиной в телевизионном спектакле сыграла Любовь Яровую, она резким движением, чуть ли не одним рывком повернула роль и к себе, и к нам. По отношению к классической работе Пашенной работа Чуриковой была полемична: простоте и демократизму Пашенной она противопоставила подчеркнутую интеллигентность, суховатой мужественности — ранимую женственность, обличью сельской учительницы — обличье утонченной горожанки в длинном платье, чуть перехваченном на уровне колен по моде 10-х годов. В диктуемом пьесой конфликте между чувством и долгом Пашенная делала ставку на осознанный долг, Чурикова — на всепоглощающее чувство.

«Оптимистическая трагедия». Спектакль Московского театра имени Ленинского комсомола. Комиссар

Для ее героини цель и смысл имело только то, что сопряжено с любовью, вдохновенной и очистительной. Трагически переломным был момент, когда выяснилось, что любовь солгала, что голос, который звал и вел ее в огонь революции, революцию предал, что поручик Яровой, кому она верила как богу, способен погубить недавних боевых товарищей. Вещим, пронзительным знанием, повергавшим ее самое в предсмертную дрожь, Любовь Яровая вдруг догадывалась, что спасти никого не сможет. Реплика у нее короткая: «Я умоляю тебя...» Чурикова произносила эту реплику с силой, способной сдвинуть горы и сокрушить стены. Но — неспособной задеть чужую, очерствевшую душу. Там, где Пашенная прочерчивала прямую линию, Чурикова двигалась импульсивно, порывисто, словно неподвластная ситуации, но в то же время фатально ею замкнутая, готовая выразить всю ее остроту, испить свою чашу до дна.

В «Оптимистической трагедии» Вишневского Комиссару предстоит, как известно, вступить в единоборство с Вожаком, любой ценой превратить хаос в твердый воинский порядок, которым она, Комиссар, будет повелевать согласно воле партии. Однако в спектакле М. Захарова появление Комиссара — И. Чуриковой особых надежд на скорое торжество гармонии не внушает. Костюм, в котором Комиссар вступает во взбудораженную матросскую толпу, — полнейшая неожи-

данность. На ней кремово-белая летняя блузка, длинная юбка, широкополая кружевная шляпка, в руке — раскрытый белый зонтик. Чеховская тональность одежды сообщает чуриковской роли особый отпечаток хрупкой женственности и чистоты. Зал охватывает острое чувство опасной неуместности этой беззащитной фигурки среди распоясавшейся матросни.

Лучший в пьесе Вишневского эпизод расправы с двумя офицерами становится кризисным и в спектакле Захарова. Действие, которое только что мчалось во весь опор, вдруг настороженно замедлилось. На середину сцены выходит Комиссар. «Остановить!» — командует она. Поздно, из-за кулис доносятся выстрелы. Чурикова медленно обводит испытующим взглядом всех, кого застала на подмостках. Узел драмы затягивается удушающе туго, и, чтобы овладеть полком, Комиссар должна рискнуть головой. Готовность к самопожертвованию, способность шагнуть в пропасть — вот что играет Чурикова тут, где прежние исполнительницы предвкушали или торжествовали победу. Приказ расстрелять Вожака она зачитывает отрешенным голосом смертницы. Героиня не знает и знать не может, кого поведут «налево», когда будет оглашен приказ, — Вожака или ее самое. «Немыслимая женщина» с каждым словом приближается к более чем вероятной гибели. Для полка ее святая, подвижническая вера спасительна. В решимости Комиссара отдать за революцию жизнь — высшая свобода, и она красноречивее громких фраз.

После казни Вожака Чурикова еще раз изумляет непостижимой правдивостью в той, не очень-то убедительной у Вишневского сцене, где Комиссар вносит дилетантские, казалось бы, коррективы в стратегический план, предлагаемый Командиром. Соображениям опыта и разума она родниково-чистым голосом противополагает доводы веры. В речевой партитуре спектакля чеховская мелодия чуриковской речи звучит музыкой революции. Той музыкой, которую слушал Блок.

Когда Комиссар погибает, вокруг нее теснятся военные моряки в белых, похожих на смертные саваны, рубахах. Тело Комиссара скрючилось на авансцене, она лежит затылком к нам перед белыми щитами декорации, которые приблизились вплотную к линии рампы. Комиссар еще жива. Слабеющей рукой она прикасается к склонившейся над ней голове Командира, ерошит кудри Алексея, благословляя обоих. Спектакль кончается, подмостки заливает яркий свет, актеры встают, лица их обращены в зрительный зал. Встает и Чурикова. Но встает иначе, не так, как все, спиной прижимаясь к шершавой белизне, чуть запрокинув голову назад, из смерти переносясь в легенду, и смотрит на нас не со сцены, а с того света. Смотрит глазами исстрадавшейся мадонны, полными надежды, что вера сбылась, подвиг — оправдан. Что мы, незнакомые, будущие, смутно угадываемые сквозь даль десятилетий, ее поймем.

●

Горьковская Васса Железнова, презирающая все, что не может быть измерено рублем, — живая антитеза прежним чуриковским женщинам. Трудно вызвать сочувствие к ней, пусть умной, пусть сильной, но ведь своекорыстной, жестокой, преступной. Да и надо ли искать сочувствия, играя Вассу? Не проще ли переадресовать зрительские симпатии Рашели, олицетворяющей революционную новь? Обычно так именно и поступали на театре. Режиссерские партитуры, подобно воинским диспозициям, планировали длительную осаду, а затем — с Рашелью во главе — ата-

ку ненавистной твердыни, то бишь Вассы.

Сосредоточенность умного взгляда позволила Панфилову разглядеть в горьковской пьесе более глубокие жизненные пласты, несколько иначе соотнести друг с другом Вассу и Рашель. В фильме «Васса» есть примечательная мизансцена: Рашель — В. Якунина и Васса — И. Чурикова сидят рядком в креслах с высокими спинками, ведут колкий, неприязненный диалог, а смотрят куда-то вдаль. Обе они, каждая по-своему, дальновидны. Исторический парадокс, который занимает Панфилова, состоит, однако, в том, что будущее принадлежит не созидательнице Вассе, а разрушительнице Рашели. Понять этот парадокс нелегко.

Антураж, которым Васса в фильме окружена, любовно выдержан в духе запоздалого российского модерна: капризные линии белой мебели, темные драпировки, тусклый блеск бронзы, молочная матовость стекла, холодок мраморных статуэток. Все эти красоты и вычуры вместе с первыми автомобилями, лифтом, телефоном, пишущими машинками и прочими техническими диковинками занесены на волжские берега западным ветром европейской цивилизации. Но прихотливая пластика модерна кроме того исподволь как бы аккомпанирует чуриковской игре, сигнализирующей об изломах и сдвигах во внутреннем мире Вассы. Чурикова начинает роль размашистым шагом: полновластной хозяйкой идет Васса по круче над великой рекой. Затем ритмы начинают сбоить, становятся болезненно-нервны, хотя Чурикова явственно замедляет темп, хотя паузы тяжкой задумчивости то и дело притормаживают Вассу. В этих паузах нет ни малейшего раскаяния, никаких угрызений совести. Васса верит в свое призвание. Да, она строит на крови, на людских костях, никого не щадя, ни перед чем не останавливаясь. Но протори и убытки заранее сочтены: сравнительно с размахом всего предприятия они мизерны, великая цель рано или поздно с лихвой оправдает любые затраты.

Однако ералашная, ленивая, лживая и подлая жизнь, которая так податливо, так послушно уступает велениям Вассы, так пугливо расступается перед ней, тотчас же снова смыкается за ее спиной все той же ленью и пьянью, той же гнилью и мутью азиатского киселя. Васса обречена одиночеству в этой борьбе. Кого угодно может купить, кого угодно устранить, но ни друзей, ни союзников, ни даже наследников, способных продолжить ее пожизненный труд, на горизонте не видно.

Сверхчеловеческое напряжение сил, ума, воля, талант, даже прямые преступления — все насмарку. И чем отчетливее видит она тщетность и бесперспективность дела, тем чаще душу пробирает мертвящий холод. Чурикова играет угасание души, заканчивает роль, зябко сжавшись за письменным столом, где Вассу настигла смерть.

А Панфилов видит другие времена и другие берега, видит пароходы Вассы, которые гордо плывут в преобразившийся мир.

●

Чурикова подарила нам тревожное чувство соприкосновения с героинями, способными возвыситься и над собой, и над судьбой. Их путь опасен, их участь трудна, горька: вовлека-

«Васса».
Рабочий момент. Слева — Г. Панфилов
Васса Железнова — И. Чурикова
Рабочий момент Справа — Г Панфилов
Васса — И Чурикова, Наталья — Я. Поплавская

«Васса»

ясь в их внутренние миры, мы обрекаем себя на мучения, за что потом благодарны актрисе. Чуриковские женщины, готовые все претерпеть во имя идеала, которому веруют, во имя предназначенья, которому послушны, выходят на сцену и на экран, протестуя против бездуховности, против умственной лени, против эмоциональной спячки. Сияние глаз, красота жеста, неостановимость порыва, вольная поэзия, ломающая коросту прозы, — вот Чурикова сегодня. Но это — не край, не предел, итоги подводить рано. Диапазон актрисы с годами становится шире, и возможности ее еще не вполне изведаны. От нее многого ждешь, хотя вообще-то Чурикова ожидания не подтверждает: она их обманывает и превосходит, оставаясь верна себе, своей властной патетике, перехлестывающей за пределы кадра и продлевающей — до бесконечности — последние мгновения сценической или экранной участи ее героинь.

Майя Туровская

«Трехгрошовая опера» и кино

«Трехгрошовая опера» Брехта — Вайля принадлежит к тем произведениям, которые называют ever green — неувядающими. Ее ставят и играют независимо от приятия и даже знания брехтовской театральной теории. И пьеса почти никогда не подводит. В ней угадан какой-то действительно «вечнозеленый» секрет сценичности.

Успех пришел к «Трехгрошовой опере» сразу, с первого представления, и в жизни Брехта, богатой перепадами интереса и непонимания, безвестности и мировой славы, больше уже в таком масштабе не повторялся.

Но у нас есть особая причина выделить «Трехгрошовую оперу» как предмет исследования: по единственности автоэкранизации брехтовской пьесы в кинематографе и по скандальности «казуса «Трехгрошовой оперы». Достаточно сказать, что именно этот казус побудил Брехта написать единственное его кинотеоретическое сочинение — «Трехгрошовый процесс», — явившееся прямым следствием проигранного в суде дела против фирмы «Неронфильм».

Опыт экранизации «Трехгрошовой оперы» обогатил историю немецкого кино чрезвычайно интересным, поныне не устаревшим фильмом.

Но дело не только в том, что здесь один из существенных узлов пересечения кинематографа с Брехтом, что само по себе заслуживало бы внимания. Здесь пересечение искусства с традицией так называемых «тривиальных», иначе говоря, массовых жанров. Авангард 20-х годов, к которому принадлежал Брехт, теоретически питал интерес к массовым жанрам, но практические эксперименты в этой области были чаще всего высоколобы. «Трехгрошовой оперой» Брехт и Вайль сумели вернуть «тривиальным жанрам» уроки их опыта в форме искусства. Вот почему мы рассматриваем «Трехгрошовую оперу» Брехта — Вайля на фоне и в контексте немецкого кино.

1. Тривиальные жанры немецкого кино и ранние сценарии Брехта

Мало кто знает, что для кино Бертольт Брехт начал писать едва ли не раньше, чем для театра. Правда, к этому побуждала его главным образом надежда на заработок. Надежда не оправдалась, и ранние сценарии Брехта надолго остались погребенными в архивах. Они были собраны и опубликованы в ГДР на пороге 70-х годов в двухтомном издании «Текстов для кино». Это, может быть, не все, что молодой автор успел сочинить, — замыслов у него, как видно по дневникам, было гораздо больше.

Главы из книги «На границе искусств. Брехт и кино», готовящейся в издательстве «Искусство» (журнальный вариант).

«Кинематографические идеи юного Брехта — идеи изобразительные. Искусство движущихся изображений, фотографических зарисовок, возможности монтажа дразнят его, воспламеняют фантазию, которой он не дает еще никакого определенного мировоззренческого направления. Его возбуждает сам предмет, само занятие» [1], — пишет издатель «Текстов для кино» и исследователь из ГДР В. Герш в своей книге «Брехт и кино», к которой мы еще будем обращаться.

Ранние сценарии Брехта действительно обнаруживают его большой интерес к движущимся картинкам, к их возможностям, к «оптической культуре» (Б. Балаш): здесь удовольствие — от самого кино, по выражению Герша. Но так же очевидно в них удовольствие от тривиальных жанров, от «кольпортажного фильма» [2], как его называли. Уже написаны первые пьесы — «Ваал» (на пари) и «Барабаны в ночи» (как Брехт объяснил Фейхтвангеру, тоже для денег). Сочиняются стихи, песни и баллады, которые войдут потом в «Домашние проповеди». «Литературная генеалогия «Домашних проповедей» восходит к разным источникам, — пишет советский исследователь Л. Фрадкин. — Брехт развивает традицию уличных романсов и баллад, то наивно-сентиментальных, то насмешливо-пародийных, нравоучительных и циничных одновременно, традицию эстрадно-песенной поэзии, так называемого бенкельзанга, представителями которого в недавнее время были Франк Ведекинд и поэты знаменитого мюнхенского кабаре «Одиннадцать палачей». Вместе с тем в стихах молодого Брехта ощутимо влияние Франсуа Вийона, Артюра Рембо, Редьярда Киплинга, Франка Ведекинда» [3]. Стихами Вийона и Киплинга Брехт прямо воспользуется для «Трехгрошовой оперы», а традиция уличных романсов и баллад, кольпортажного фильма, от которого захватывало дух у зрителей, приобщавшихся к искусству через этот новый, более демократичный, чем театр, вид развлечения, будет всегда питать театр Брехта.

Если оставить в стороне упоминаемые Брехтом в дневнике сценарные замыслы и обратиться к сохранившимся трем сценариям и одному либретто, то надо констатировать, что все они принадлежат к популярным на немецком экране начала 20-х годов жанрам: к приключенческому (либретто «Робинзонада на Ассунсионе», сочиненное совместно с Арнольтом Бронненом), к уголовно-детективному («Пожиратель бриллиантов» и «Тайна бара «Ямайка» с популярным детективом Стюартом Веббсом), к психологической драме («Трое в башне»).

«Робинзонада на Ассунсионе», рассказывающая историю любовного треугольника на острове, ставшем необитаемым вследствие стихийной катастрофы, непосредственно примыкает к теме города-джунглей, которая занимала в это время Брехта (свою следующую пьесу он так и назовет «В джунглях городов»). Либретто сценария реализует эту метафору буквально. Остров в Тихом океане превращен извержением вулкана в развалины, где остатки цивилизации соседствуют с джунглями и за поворотом улицы можно встретить голодного тигра с модным манекеном в пасти. В этом городе-джунглях трое уцелевших — губернатор Де Нава, его жена Анджела и комендант города Мак О'Кин — ведут

[1] Gersch W. Film bei Brecht. Berlin. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1975, S. 20.

[2] От немецкого глагола «kolportieren» — продавать вразнос, преимущественно книги. Образовано по аналогии с «кольпортажным романом», означающим чтиво.

[3] Цит. по кн.: Брехт Б. Стихотворения, рассказы, пьесы. М., 1972, с. 11.

борьбу за существование и между собой.

Идею сами авторы формулируют следующим образом: «Новая робинзонада — техническая; будет сжато показана новая дикость; разрушенный город»[4]. Либретто, однако, глубже: в нем как бы противопоставлены два пути. О'Кин уходит в джунгли и там оборудует пещеру, куда уводит Анджелу. Напротив, Де Нава хочет спасти уцелевших от тигра-людоеда и сообщить внешнему миру о случившемся с помощью электричества, заново монтируя технику. Но эта противоположность (как впоследствии и в пьесе «В джунглях городов») не снимает общего во «внутренней, психологической фабуле», где главным становится «борьба за женщину»: «Упадок трех значительных фигур, которые должны превратиться в хищных зверей, — резюмируют авторы, — и чем более они способны технически продлить свою жизнь, тем более это ее и разрушает»[5].

Эта же борьба за женщину, но уже не столько в приключенческом, сколько в психологическом варианте, с оттенком экспрессионизма осуществляется в сценарии «Трое в башне», где Капитан, обнаружив взаимный интерес своей жены и Лейтенанта, прячется в шкаф и стреляется. «Упадок значительных фигур» Лейтенанта и Жены, а заодно и всего гарнизона башни продолжается, пока Лейтенант не находит в шкафу смердящий труп.

Но в полном смысле удовольствие от «тривиальных жанров» обнаруживается в двух сценариях, примыкающих к традиции уголовно-приключенческой, к серийному фильму, к сюжетам и персонажам «дна».

Оба сценария — «Пожиратель бриллиантов» и «Тайна бара «Ямайка» — писались почти одновременно, чтобы не сказать параллельно, в начале бурного для Брехта 1921 года, в разгар сложного романа с актрисой Марианной Цофф, которой он предназначал то одну, то другую роли в своих кинопроектах. На страницах дневника отразились волнения этих дней, надежды, денежные расчеты, которые не оправдались, и краткие деловые упоминания об обоих сценариях.

Интересно, что Зигфрид Кракауэр, историк и проницательный социолог немецкого кино, в своей книге «От Калигари до Гитлера» не уделяет специального внимания криминальному жанру и не относит его к числу сюжетов-эталонов национального экрана. Если среди них оказывается, к примеру, «Доктор Мабузе — игрок» — ранний образец немецкого варианта «триллера», то лишь как картина с персонажем, входящим в «галерею тиранов».

Кракауэр мотивирует это принципиальной невозможностью присвоения образа сыщика немецким экраном, ибо классический детектив — показатель уровня либеральной демократии.

«Поскольку у немцев никогда не существовало демократического режима, они не были в состоянии создать национальный вариант Шерлока Холмса. Но укоренившаяся в их душах восприимчивость к зарубежной жизни позволила им тем не менее насладиться уютным мифом английского великого детектива»[6].

Таким мифом великого английского детектива был на немецком экране сыщик Стюарт Веббс (которого, впрочем, играл немецкий актер Эрнст Райхер). Именно его приключениям была посвящена «Тайна бара «Ямайка», сочиненная Брехтом.

Но если немецкий экран и не создал

[4] Brecht B. Texte für Filme. B. 11, Berlin — Weimar, Aufbau Verlag. 1971, S. 12.

[5] Ibid.

[6] Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М., 1977, с. 27.

своего, незаемного образа сыщика, который мог бы претендовать на нарицательность и всеобщность, то нарушителей законов, божеских и человеческих, он изобрел без числа. На самом деле уголовно-криминальный жанр — наряду с типичным для немецкого кино костюмно-историческим фильмом («Мадам Дюбарри»), ориентально-приключенческим («Индийская гробница») и специфическим для него в 20-е годы фильмом романтическо-мистическим («Пражский студент») — занял существенное место в табели о жанрах послевоенной Германии. Знаменитый «Доктор Мабузе — игрок» не только входил в галерею тиранов, но отчетливо и очень рано сформировал оригинальный тип «триллера», где преступник и полицейский, стоящие по разные стороны закона, в то же время в смысле моральном не столь уж отличаются друг от друга и оба представляют варианты морального нигилизма: ситуация, использованная и очужденная Брехтом в отношениях Мэкки-Ножа и Тигра Брауна и нашедшая продолжение на немецком экране.

Но «Доктор Мабузе — игрок» — высшая точка, один из тех специфических для немецкого кино узлов, где кольпортажный фильм, оснащенный мощной режиссерской концепцией, высокой художественной культурой и, наконец, темой, вынесенной наверх из недр послевоенного национального разлома, становится киноискусством. Вокруг этого шедевра раннего немецкого кино располагается целое облако всякого рода уголовных фильмов. Несмотря на свое разнообразие, они имеют некоторую общность структуры, тем и мотивов, на фоне которых и надо представить себе ранние сценарные опыты Бертольта Брехта.

Сюжеты этих фильмов, перешедшие (если даже они делались по оригинальным сценариям) со страниц кольпортажных романов, обычно сложны, многолинейны. Простота и односоставность экранного «каммершпиля» («Последний человек»), которая иногда воспринимается чуть ли не как примитивность, была, напротив, очень большим завоеванием.

Движущим мотивом уголовного сюжета, как правило, служит материальный интерес. Любовь чаще выступает аккомпанирующей сюжетной линией, лишь изредка заводя пружину фабулы (для этого типа фильмов она вообще не обязательна). Спрятанные сокровища, наследство, шантаж, просто ограбление — обычные мотивы уголовного фильма. Это делает его одним из самых реалистических — как ни странно это может показаться — жанров раннего немецкого кино. Действие его развертывается обычно в узнаваемой среде, начиная от состоятельных буржуазных верхов и кончая нищим, но от этого не менее корыстным дном. Идеализация люмпенства, как правило, так же чужда немецкому уголовному фильму, как и идеализация фигуры детектива.

Брехтовская метафора города-джунглей тоже имеет прямое отношение к уголовному фильму. С одной стороны, в нем происходит беспардонная, хищная борьба; с другой стороны, в нем, как правило, отражены последние достижения техники и модные проблемы науки. Всякого рода сигнализация, движущиеся стены, подслушивающие устройства, не говоря уже о мчащихся поездах и автомобилях, составляют урбанизированную, технизированную среду уголовного фильма. Кроме традиционных мотивов наследства, в нем появляется мотив кражи индустриального секрета (то, что впоследствии назовут «промышленным шпионажем») или научной формулы. Научные идеи— проблемы фатальной наследственной преступности, столь популярные в на-

чале века, гипноз, а также оккультные науки, интерес к которым возрос в смутное послевоенное время, — в свою очередь составляют «интеллектуальный» фон уголовного фильма. Разумеется, эти мотивы граничат с собственно приключенческими стереотипами — двойниками, переодеваниями (прием особенно частый), подставными лицами и проч. Но технизированность уголовных лент опять-таки придает стереотипам черты современности.

И, наконец, равноправие женщины, укоротившей юбки, севшей в эти годы за руль автомобиля, способной не только выполнять традиционную роль возлюбленной, жены или хозяйки дома, но и управлять фирмой, показывать чудеса смелости и ловкости наряду с мужчиной, — все это сделало ее полномочной участницей уголовного сюжета.

Ближе всего канонам этого жанра, узаконенного экраном, «Тайна бара «Ямайка», где есть все: банда Падука, похищающая обманом светских дам и прячущая их в баре «Ямайка»; технический трюк исчезновения бара, вместо которого преследователи находят лишь пустынную набережную; чрезвычайно предприимчивая миссис Меллвил, более энергичная, чем сам Веббс; гротескные фигуры гардеробщицы, помогающей похищениям, и кучера, который, в конце концов, помогает их разоблачить; эпизод в театре, увеселения в баре, экстравагантный миллионер, ловкий сыщик, переодевающийся в женское платье, традиционное сочетание светской жизни и «дна». Все же сценарий подражателен, что неудивительно: он был вписан в существующую уже серию о Стюарте Веббсе. Досадно, правда, что автор не обозначил сколько-нибудь явственно мотив всех этих остроумных переодеваний, исчезновений и погонь: не слишком ясно, какой именно интерес преследует банда Падука, похищая дам.

Самым любопытным во всех отношениях из ранних сценариев Брехта можно считать «Пожирателя бриллиантов». В нем наиболее непосредственно представлена эмпирическая реальность «дна» с теми — довольно примитивными — корыстными интересами, которые владеют его обитателями. Фабула, сплетенная из двух главных линий, относительно проста, экранное действие, включающее элементы грубо-комические, подчинено единому стилю, связанному с фигурой главного героя — наглого, жадного и витального главы банды Латте-апельсинщика (первоначальное название, под которым сценарий появляется на страницах дневника, — «Пожиратель апельсинов»).

Выше мы говорили, что ограничение места действия, сюжетных линий, персонажей, всего «содержимого» фильма означало в тот момент движение вперед, хотя «Тайна бара «Ямайка» и «Пожиратель бриллиантов» написаны практически одновременно.

«Пожиратель бриллиантов» представляется нам наиболее существенным в небольшом сценарном наследии Брехта еще и потому, что персонажи и мотивы «дна», затронутые в нем, несколько лет спустя принесут славу «Трехгрошовой опере».

Интерес Брехта к самому что ни на есть кольпортажному из жанров немецкого экрана был, разумеется, не случаен. Уголовный немецкий фильм со всеми его характерными особенностями отвечал на своем уровне потребности Брехта в каком-то примитивном, но бесспорном реализме, противостоящем психологизму, основанному на приоритете характеров. В уголовном фильме герои действовали, осуществляя «великолепный индуктивный метод», который Брехт ценил в кино. Характеры и причинность в лучшем случае определялись суммой поступков. Если они были нелогичны, противоре-

чивы или даже нелепы — то тем хуже для характеров: значит, таковы обстоятельства, иначе говоря, такова жизнь. Пройдет немного времени, и Брехт обобщит этот стихийный закон жанра в балладе «О ненадежности житейских обстоятельств» и в «Первом трехгрошовом финале». И сохранит и дальше этот пристальный интерес к жанру, обладающему столь современным инструментом познания нелогичной действительности. Уже в 30-е годы он напишет маленькое исследование «О популярности детективного романа», где обоснует этот интерес аналогией схемы детективного романа методам работы физиков: «Мы видим здесь приближение к научной точке зрения и огромный отход от психологического романа, основанного на самонаблюдении». Брехт найдет в нем даже связь со сложными произведениями Джойса, Дёблина и Дос Пассоса. «Но если эту связь увидеть, то тогда становится ясно, что при всей своей примитивности (не только эстетической) детективный роман даже больше отвечает потребностям людей в эпоху науки, чем произведения авангарда». Найдя, что главная операция детективного романа — установление причинности по разрозненным фактам, Брехт сформулирует суть своего интереса к популярному жанру: «Свой жизненный опыт мы получаем в условиях катастроф. На материале катастроф нам приходится познавать способ, каким функционирует наша общественная совместная жизнь... За событиями, о которых нам сообщают, мы предполагаем другие события, о которых нам не сообщается. Они и есть подлинные события... Только история может вразумить нас по поводу этих подлинных событий... История пишется после катастроф»[7].

[7] Брехт Б. О литературе. М., 1977, с. 275.

Разумеется, ранние экранные опусы в детективном жанре, равно как мимолетные, почти случайные сценарные опыты Брехта, далеки от этих глобальных обобщений, для которых популярный жанр служит скорее поводом. Тем более, что в дальнейшем Брехт к нему практически не возвращался. Зато свой интерес к жанру, пришедшему на экран из кольпортажного романа, а в роман — со страниц газет, а в газеты — из городского фольклора, Брехт реализовал однажды и сполна в «Трехгрошовой опере».

2. «Трехгрошовая опера» и «тривиальные жанры»

В апреле 1928 года антрепренер Эрнст Йозеф Ауфрихт обратился к Брехту в поисках пьесы для открытия театра на Шиффбауэрдамм, где теперь играет знаменитый «Берлинский ансамбль». Среди задуманного и начатого у Брехта оказались шесть сцен оперы «Сволочь», написанных им совместно с композитором Куртом Вайлем по мотивам «Оперы нищего» Джона Гея, отметившей свое двухсотлетие. Ауфрихт считал Вайля, ученика Бузони, слишком «академичным» авангардистом, но затея показалась ему интересной, и премьера была назначена на 31 августа.

Как всегда бывает при такой срочной и боевой работе, многое принадлежало случайности и вдохновению. У Каролы Неер — блестящей Полли Пичем — умер муж, и роль перешла к Роме Баре, а роль бандерши из Тарнбриджа вообще оказалась сведена к нулю, так как попала в больницу Елена Вайгель. Лион Фейхтвангер вместо «Сволочи» предложил название «Трехгрошовая опера».

Но самый большой выигрыш неожиданно принес спектаклю своими ка-

призами опереточный премьер Гарольд Паульсен, приглашенный на роль Мэкки-Ножа. Любимец публики желал играть бандита Мэкки в приталенном пиджаке с небесно-голубым галстуком и требовал от Брехта эффектного выхода. Брехт, с трудом переносивший подобный тип актера, вдруг сказал:

«Пусть остается слащавым шармёром. Мы с Вайлем проведем его через Moritat'y, где будут обсказаны его гнусные деяния, чтобы он со своим голубым бантом воздействовал тем ужаснее» [8]. Так возникла знаменитая Moritat'a Мэкки-Мессера.

Moritat'ами назывались разбойничьи песни, которые издавались с картинками, наподобие русского лубка, и исполнялись уличными певцами под шарманку в сопровождении тех же картинок на специальных досках. Именно такого уличного певца с досками и шарманкой вывел Брехт в качестве Пролога к «Трехгрошовой опере» взамен геевских Нищего и Актера.

Гарольд Паульсен со своим дурацким голубым галстуком и премьерскими претензиями побудил Брехта к одной из самых точных авторских находок. Moritat'a Мэкки-Ножа не только стала всемирным и «вечнозеленым» шлягером, но и камертоном всей пьесы. Она отсылала зрителя к той традиции городского фольклора, которая — пусть в рудиментарном виде — продолжала бытовать «в чаще городов». Находка эта была тем более точна, что уличная баллада была одним из первоисточников балладной оперы Гея.

Сам геевский оригинал — «Опера нищего» — представляет собою достаточно интересное жанровое образование. Известно, что мишенью сатиры Гея, сподвижника Свифта, были всесильный и продажный министр сэр Роберт Уолпол и коррупция придворной клики. В качестве сатирического приема автор использовал традиционное приравнивание высших классов к уголовному «дну». При этом ни сюжетные мотивы, ни нравы «дна» Гей не выдумал. Он воспользовался тем, что мы теперь назвали бы документальными материалами. А именно — протоколами судебных сессий и обвинительными актами по делу знаменитого скупщика краденого Джонатана Уайлера, повешенного в 1725 году после того, как он отправил на виселицу своих сообщников, среди них не менее знаменитого разбойника Джозефа Блейка. Интересно, что подлинные факты этих авантюрных биографий тут же попадали в сферу низовых городских жанров и уже в этом виде использовались автором балладной оперы.

Если объектом сатиры Гея была политическая система Англии, то объектом пародии стала опера как жанр. Перефразируя Бахтина, можно сказать, что опера здесь не жанр, а предмет изображения, герой пародии [9]. Уличная баллада по отношению к опере то же, что Джонатан Уайлер по отношению к Роберту Уолполу — инструмент снижающего очуждения. Уличная баллада при этом не высмеивается и не пародируется, напротив: низовой жанр выступает в качестве трезвого комментария к традиционной опере, к ее ситуациям, персонажам, мотивам. Вот почему пародийная «Опера нищего», если она, согласно тому же Бахтину, как всякий жанр, «помнит прошлое», то это прошлое авантюрного, криминального жанра, баллады, Moritat'ы. Не случайно, что в следующей пьесе Гея — «Полли» — героиня «Оперы нищего» может выступить уже в каче-

[8] Цит. по кн.: Volker K. Bertolt Brecht. Eine Biographie. München—Wienn, Hanser Verlag, 1976, S. 142.

[9] См.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 148.

стве идеального характера, утопии естественного человека.

Брехт, переписывая «Оперу нищего», не только сдвинул время действия, перенеся его на сто лет вперед, в условно-умозрительную викторианскую Англию, — он поменял объекты пародии, о чем речь впереди. Но в жанровом отношении «Трехгрошовая опера» не изменила своей памяти, и Moritat'a Мэкки-Ножа способствовала не только эффектному появлению героя, но и ориентировке публики на жанр.

В отношениях Брехта с «тривиальными жанрами», оставившими свои следы в юношеских сценариях, это до некоторой степени конечная станция, результат, опыт освоения «тривиальных жанров» для нужд неаристотелевского театра. И их непреходящая популярность и неувядающая жизненная сила суть в то же время свидетельство их плебейской витальности.

«У Брехта — сначала в пьесе «Что тот солдат, что этот», а потом в «Трехгрошовой опере» — исследуется новый общественный организм (новая структура, как сказали бы сейчас) и новая общественная проблема: «ложный, дурной коллектив» («банда») и его притягательная сила», — пишет исследователь «Трехгрошовой оперы» Б. Зингерман [10].

«Ложный, дурной коллектив» появляется еще прежде на страницах брехтовских сценариев. Это солдаты в сценарии «Трое в башне», которые постепенно спиваются и выходят из повиновения, пока наверху разыгрывается многозначительная драма ревности и смерти; безымянные «люди Падука» в «Тайне бара «Ямайка»; и это в полном смысле банда в «Пожирателе бриллиантов».

Сценарий описывает один день (вер-

[10] Зингерман Б. «Случай «Трехгрошовой оперы». — «Театр», 1975, № 10, с. 118.

не, ночь) банды. Люди Латте (торговца апельсинами вразнос), Фриц-Кабак, Пол-литра-Герман и Желток, грабят прохожих. Они снимают с пальца какого-то господина кольцо, и Латте, вынув из кольца бриллиант, прячет его в апельсин. В это время светская парочка — молодой человек и его возлюбленная — Гертруда — бегут в гавань, чтобы дождаться там билетов на пароход и утром отплыть в роскошной каюте за океан. Они оказываются в том же притоне «У крокодила», где собираются Латте-апельсинщик и его люди. В поисках спрятанного бриллианта бандиты режут апельсины, швыряются корками, жрут, и Жирный — брат барменши Анны, возлюбленной Латте — воровато проглатывает бриллиант.

Между тем отец Гертруды пускает полицейских по ее следу, и пока в харчевне разыгрывается погоня за бриллиантом, полиция производит облаву в трущобных кварталах в поисках парочки. Оба действия развиваются параллельно.

В «Пожирателе бриллиантов» можно отметить как явные признаки влияния приемов кино на Брехта, так и поиски приемов будущего неаристотелевского очужденного зрелища. Уже в этом раннем сценарии он использует прием «литераризации» не только в тексте, как в сценарии «Трое в башне», но и на экране. Действию предшествует пролог — представление действующих лиц.

«1

На фоне белой стены: неподвижный Латте-апельсинщик со своим лотком. На лотке надпись: «Латте-апельсинщик». Изображение гаснет.

2

У стены: деревянная скамья без спинки. В ряд en face — Анна, Фриц-Кабак, Пол-литра-Герман, Грязнуля,

Желток, хозяин, Жирный. Их имена над ними наподобие вывесок. Они пьют друг за другом, слева направо, ускоренным движением из одной пивной кружки. Потом уходят в затемнение, кроме

3

Анны и Жирного. Последний поворачивается и говорит Анне что-то злобное. Изображение гаснет.

4

Господин в цилиндре с зажженной сигаретой: из левого нижнего угла в правый верхний бегут в строчку буквы: «Господин, который будет убит». Они как будто перечеркивают его. Изображение гаснет.

5

Молодой человек и дама en face, сидящие на постели. На спинке кровати: «Влюбленная парочка». Изображение гаснет.

6

На фоне стены Комиссар и двое полицейских гонят стайку не слишком одетых парочек. Изображение гаснет.

7

Латте-апельсинщик. Анна бежит к нему, обнимает. Жирный — ускоренная съемка — злобно отрывает ее»[11].

Этот прием представления персонажей был широко распространен в немом кино. Брехт включает в свою поэтику очуждающую силу принципа «литераризации».

Не менее интересно то авторское — чисто словесное — введение, которым Брехт предваряет экранный пролог.

«Харчевня «У крокодила» — старая, источенная червями постройка на канале в портовом городе. В комнатах ее нет обоев, ее переходы кривы, извилисты, неровны, наклонны; в помещениях редко что есть, кроме стола и стула. Ее паразиты — злые, неотесанные парни, ленивые и грубые — шутят свои шутки с чертовской серьезностью. Ночь, когда разыгрывается эта история — жестокая, скотская пьяная потеха, — не представляет для этого места чего-нибудь особенного, не имеет характера выходящей из ряда вон жути. Именно в этом ужас происходящего»[12].

В этом авторском введении одинаково существенны как реминисценции знаменитого «Кабинета доктора Калигари» и всего изобразительного стиля «калигаризма» (переходы харчевни «кривы, извилисты, неровны, наклонны»), так и брехтовская ориентация на способность кино доподлинно отражать гримасы жизни (ничто «не имеет характера выходящей из ряда вон жути. Именно в этом ужас происходящего»).

Действительно, то, что происходит в этой зловещей харчевне — при всех кинематографических трюках и иронических деталях — аморально и жестоко, но вовсе не освещено той дерзкой, профанирующей иронией, той поэзией абсурда, которая отличает подобные (и гораздо более жестокие) гротески ранней брехтовской лирики. В сценарии с его мрачным колоритом «дна» нет буйства родственной раннему Брехту поэзии Вийона и Рембо, хотя характер главного героя — Латте-апельсинщика — вроде бы целиком находится в русле той же традиции аморальной витальности. Его аморальность иного, почти натуралистического свойства.

Это отличие всей группы сохранившихся сценариев от ранней лирики очевидно как в целом, так и в каждой отдельной молекуле сюжета и может быть проиллюстрировано на примере, где совпадение и различие мотивов особенно наглядно.

---

[11] Brecht B. Texte für Filme. B. 1. Berlin—Weimar, Aufbau Verlag, 1971, S. 49—50.

[12] Ibid., S. 49.

Сюжет сценария, «Трое в башне», представляющий обработку Стриндберга, основан на том же исходном анекдоте, что и баллада Брехта «Апфельбек, или Лилия в долине»: труп, спрятанный в шкаф и издающий зловоние. Некоторые иронические обертона этой явно абсурдной ситуации оттеняют две основные линии сценария — мелодраматическую (приключения и переживания Женщины и Лейтенанта) и натуралистическую (деградация всего гарнизона башни).

Баллада «Апфельбек», вошедшая в «Домашние проповеди», как и многие ранние стихи Брехта на подобные «жестокие» сюжеты, выдвигает вперед именно абсурд, профанирующую аморальность происходящего.

1

С лицом невинным Якоб Апфельбек
Отца и мать убил в родном дому
И затолкал обоих в гардероб,
И очень скучно сделалось ему.

Там, где в сценарии — после смерти Капитана — начинается главное — приключения Женщины и деградация гарнизона — то есть развивается мелодраматический сюжет, — в балладе не происходит ничего или, лучше сказать, происходит Ничего.

2

Шел день за днем, а ночи тоже шли,
И в тишине, не ведая забот,
У гардероба Якоб Апфельбек
Сидел и ждал, как дальше все пойдет.

В сценарии (хотя в башне все время попахивает и обитатели — то один, то другой — зажимают носы) мотив смерти приобретает традиционный для немецкого кино демонический характер: призрак Капитана преследует Женщину и Лейтенанта, чуть не сводя их с ума, пока последний не находит в шкафу полуистлевший труп. И тогда совершается бурное освобождение живых от хватающего их мертвого:

«45. Кадр: спальня Лейтенанта. Они врываются, бросаются к шкафу, Лейтенант нагибается, высоко поднимает труп, несет его на постель, набрасывает край покрывала, ищет глазами Женщину. Она поднимается, тяжело дыша, отбрасывает волосы со лба, воздевает руки, пошатывается в сторону Лейтенанта, который ее подхватывает. Они стоят одно мгновение, устремленные вверх, в черной спальне; гардины вздуты ветром. Потом Лейтенант исступленно швыряет Женщину на постель и падает на нее. Затемнение»[13].

Если здесь и совершается аморальное торжество эротики над смертью, то в демоническом варианте, столь свойственном немецкому экрану.

В «Апфельбеке», напротив, торжествуют грубо-комические и житейски-профанирующие стороны анекдота. На вопрос молочницы юный убийца отвечает, что в шкафу испортилась телятина, а на вопрос, зачем он это сделал, — что не знает сам. Балладу заключает абсурдный, квазисентиментальный финал:

10

Молочница вздохнула через день,
Когда весь этот шум слегка утих:
«Ах, навестит ли Якоб Апфельбек
Могилку бедных родичей своих?»[14]

Еще с большим правом тот же сравнительный ряд можно выстроить на материале «Пожирателя бриллиантов» и «разбойничьих» стихов Брехта. Сценарий мог быть переложен в Moritat'y.

«Банда выступает как единое целое только в отношениях с внешним миром, в ее собственных рядах господствует атмосфера деспотизма и предательства, — пишет Б. Зингерман в упомянутой выше статье, — один в другом нуждается, один другого подозревает и запугивает»[15]. Все эти черты «дурного

[13] Ibid., S. 46.
[14] Брехт Б. Стихотворения, рассказы, пьесы, с. 45—46.
[15] «Театр», 1975, № 10, с. 119.

коллектива» присутствуют в «Пожирателе бриллиантов». Жирный стремится обмануть сообщников и увезти сестру, сестра предает его ради любовника, любовник, в свою очередь, предает ее, как и всю банду, и т. д.

Таким образом, весь материал уголовного «дна» и структура криминального жанра как бы уже уготованы для «Трехгрошовой оперы». Есть аморальность в эмпирическом своем бытии. Не хватает Морали: той проблемы Жратвы и Морали, которая присутствовала в ранних балладах, хотя бы в «Песне висельников»:

У нас грехи и ничего иного,
Зато мораль — мораль она у вас [16].

Тот комический фон, который составляют облава полицейских или забавы бандитов с манекеном, если и отличает «Пожирателя бриллиантов», как и прочие сценарии Брехта, от обычного кольпортажного фильма, то в частностях. «Очуждения», которое могло бы заставить работать мысль в сторону главных вопросов бытия, пока не происходило.

Таким образом, то сложное, противоречивое единство, то особенное сочетание «разъединенных элементов», которое осуществится в «Трехгрошовой опере», как бы накапливалось, с одной стороны, в сценариях в виде жизненного материала и канонов «тривиальных жанров», с другой стороны — в ранней балладной лирике в виде мощного заряда отрезвляющего цинизма, тотального абсурда.

Понадобилось Брехту еще испытать человеческую природу на оселке социального насилия, создать рабочую модель абсолютной ее относительности в тисках социальной структуры (пьеса «Что тот солдат, что этот»), чтобы мог случиться «случай «Трехгрошовой оперы».

[16] Брехт Б. Стихотворения, рассказы, пьесы, с. 32.

Опыт «радикального разделения элементов» мог быть осуществлен лишь в результате собирания их воедино.

Можно посчитать, что Брехт избирал «далековатое» место и время действия для своих пьес в интересах дистанцирования, ввиду очуждающей эстетики искомого им эпического театра. Мне иногда кажется наоборот — у Брехта была та прирожденная художественная дальнозоркость, которая способствовала выявлению смыслов, а не жизненных форм, принуждала к масштабу библейской притчи, а не семейного повествования: абстрагирующему, обобщающему способу ви́дения не давался поток житейских подробностей. Может быть, поэтому, любя кино, он был прирожденным театральным автором. Подробности жизни нужны были ему для того, чтобы, обнажив их механизм и приведя его к абсурду, использовать их как примеры в проповеди. В высшей степени национальный гений Брехта пришелся ко двору XX веку, придавшему всеобщность его теории эпического театра, вытекающей из врожденной особенности его зрения. Так что можно сказать и наоборот: эпическая теория Брехта была рефлексией его же практики.

Еще и по этой причине «тривиальные жанры» всегда привлекали Брехта: в них была та же тенденция к универсализации опыта и к использованию его в развлекательных и морализаторских целях. И это нашло воплощение в «Трехгрошовой опере».

Сюжет Джона Гея оказался чрезвычайно плодотворен для Брехта. Он сразу отбросил все, что относилось к области политической сатиры: намеки и аллюзии его не интересовали. Зато его, как и Вайля, увлек жанр «Оперы нищих» и возможности, которые предоставляла его подвижная, гибкая, открытая структура. Разумеется, о пороках аристократии речи не было —

этот объект был для Брехта не актуален, так что сдвиг на каких-нибудь сто лет вперед был ему необходим. Викторианская Англия устраивала его как цитадель буржуазной морали, которая выступала от имени морали общечеловеческой, христианской. «Трехгрошовая опера» — всесторонняя пародия на Мораль, которую Брехт испытывает соляной кислотой своей плебейской трезвости и разрушительного цинизма.

Если насмешка Гея метила в итальянскую оперу, которая выступала в качестве героя пародии, в то время как «низкий жанр» был ее инструментом, то в брехтовском варианте «тривиальный жанр» сам выступал в качестве героя пародии. Особенность «Трехгрошовой оперы» в том, что это есть *самопародия жанра*.

Критика называла конкретные шлягеры, которым Брехт и Вайль, вероятно, противопоставили свой «антикулинарный», по их мнению, опыт: популярное ревю Шифера — Шполянского «Это носится в воздухе» и постановку Рейнгардта «Артисты». Но, разумеется, подлинным объектом пародии стала не та или иная постановка, а все то, что Адорно именовал «общеупотребительной музыкой», и шире — все, что можно назвать общеупотребительным искусством или «тривиальными жанрами».

Низовые жанры городского фольклора, которые были питательной почвой для Гея, еще вели остаточное существование на окраинах «асфальтовой культуры». Появление «аппаратов», как их называл Брехт, — кино, радио, механической записи — актуализировало старые популярные жанры, превратив их в кольпортаж, в развивающуюся «массовую культуру».

Наверное, точнее всего будет предположить, что не ревю, не оперетта, не кино с его криминальными сюжетами, не граммофонная музыка с ее шлягерами, а все это вместе — весь этот «легкий жанр», все это кулинарное, потребительское искусство, пронизавшее жизнь «бурных 20-х» — стали для Брехта и Вайля объектом пародии.

Сенсационность «Трехгрошовой» была не в том только, что в ней торжествовали насилие, секс, материальный интерес, деловитость, не в том, что человек обескураживал своей одновременной готовностью ко злу, как и к добру, — это уже было описано (в брехтовских же сценариях и балладах). В «Трехгрошовой» все это было собрано воедино, сопоставлено и взаимно «очуждено», вывернуто механизмом наружу, продемонстрировано, прокомментировано, оркестровано и пропето в соответствии с законами жанра. И в полную противоположность им.

Но для того чтобы эта игра противоположностей была внятна зрителю, жанр должен был быть заявлен со всей определенностью с самого начала. Вот почему Гарольд Паульсен со своим пошлым голубым галстуком и модным приталенным пиджаком, вызвав к жизни самый знаменитый из шлягеров «Трехгрошовой оперы», оказал пьесе неоценимую услугу. Смысл его не в том, разумеется, чтобы описать ужасные деяния Мэкки, а именно в заявке на жанр — в его самоопределении и самопародии. Это обстоятельство, общее для ряда зонгов Брехта — Вайля, очень точно подметил Хельмут Карасек: «Moritat'a Мэкки-Ножа изображает героя не таким, каков он есть, а таким, каким он представляется понаслышке... дает не портрет, а Image, не живописует действительность, а литераризирует, фальсифицирует ее. Баллада изображает разбойника в ореоле ужаса и вожделения женской прислуги, демонстрирует, во что тривиальная литература превращает жизнь» [17].

[17] Karasek H. Bertolt Brecht. Der jungste Fall eines Theaterklassikers. München, Kindler, 1978, S. 35.

На фоне этой иронической стилизации бульварной романтики брехтовский Мэкки мог выступить уже не просто в качестве «благородного разбойника», каким отчасти он оставался даже у Гея, но скорее в роли дельца, прозаически изымающего у своих бандитов не только краденые кошельки, но и уголовную славу и основывающего свою безопасность на подкупе полиции (Тигр Браун). Правда, в личной своей жизни он сохранил ту же, что и у Гея, мужскую непоследовательность: спасаясь от мести Пичема, вместо убежища он направляется в публичный дом, где его немедленно предает его бывшая подруга Дженни-Малина. Впоследствии Брехт и это истолковывал в духе якобы буржуазной преданности Мэкки своим привычкам, но это в комментарии. В «Опере» он написал на эту тему «Балладу о зове плоти»: ведь эротика, секс составляли такую же реальную пружину жизни «бурных 20-х», как и материальный интерес. Но можно сказать и иначе: здесь выступила и вела Мэкхита за собой память жанра. И эта губительная непоследовательность, «разъединение элементов» характера, независимо от пояснений автора, и составляла обаяние персонажей, пусть даже отрицательное.

«Дурной коллектив» в «Трехгрошовой опере» очерчен трезво и саркастически, но не без приязни, — пишет Б. Зингерман. — Показаны его живописные и обаятельные черты, его, как говорит Брехт, притягательная сила: романтика его цинизма, энергия его объединенных порывов, дерзновенность его победоносных наступательных действий. Как и все в «Трехгрошовой опере», ложный, дурной коллектив раскрывается перед нами в своей двойственной, вызывающе двусмысленной, скользящей — ускользающей — сущности: в обманчивом, непристойном виде он воплощает в себе идеально утопическую (и в то же время достаточно интимную) потребность людей, затерянных в джунглях капиталистического города, в единстве и сплочении»[18]. То, что Б. Зингерман описывает в терминах историко-психологических, может быть описано в терминах поэтики жанров. Обаятельные черты «дурного коллектива», равно как и каждого из персонажей «Оперы», относятся к памяти жанра, к его далекому плебейскому прошлому и к наследующей ему поэтической традиции (имена Франсуа Вийона и Редьярда Киплинга, как авторов баллад, Брехт даже вынес на афишу спектакля). В этом свете только и можно понять острый и в высшей степени содержательный парадокс, оброненный Брехтом в «Трехгрошовом процессе»: «Вкус публики не улучшится, если фильмы освободят от безвкусицы, а фильмы станут хуже. Ибо: знаем ли мы, что будет выплеснуто вместе с безвкусицей? Безвкусица масс коренится глубже в существовании, чем вкус интеллектуалов»[19]. Брехт был всегда неравнодушен к безвкусице «тривиальных жанров», отдал ей богатую дань в лирике и в сценариях и нашел ей достойное место в «Трехгрошовой опере», на чем в значительной мере и зиждется обаяние этого шедевра неаристотелевского театра. Если в «Пожирателе бриллиантов» литераризация была опробована робко и формально, то здесь она стала богата и содержательна.

Почти все главные персонажи «Оперы» — Мэкхит и Тигр Браун, Полли Пичем и Дженни-Малина — выступают как бы на фоне своего жанрового канона, стилизованного в зонгах и опровергаемого ходом действия.

Интересно в этой связи истолкование, которое последовательно получила в литературе о Брехте баллада «Пи-

[18] «Театр», 1975, № 10, с. 119.

[19] Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1960, S. 96.

ратка Дженни», исполняемая Полли Пичем на свадьбе. Эрнст Блох в 1929 году посвятил ей специальное эссе и нашел ее «взрывным пунктом» всей пьесы, кольпортажным и апокалиптическим выражением утопических ожиданий революционных перемен. Он услышал в ней скрытую музыку времени [20].

Увы, люмпенский революционаризм был противоречив, его вторая сторона выразилась в зловещем лозунге штурмовиков: «Головы покатятся с плеч». История вскоре доказала, что это не было «кольпортажной» фразой.

Х. Ришбитер — современный исследователь Брехта — задает вопрос, не служит ли этот кич Полли тому, чтобы тем ошеломительнее выглядела ее жесткая деловитость? [21]

Наконец, упомянутый выше Хельмут Карасек, рассмотрев оба предложенных истолкования, добавляет, что Полли отвечает своей балладой на песню бандитов о нищей свадьбе. Выгодная невеста имитирует песню бедной девушки, и таким образом создается двойная пародия: «Буржуазно-разбойничье общество свадьбы бросает растроганный взгляд на печальную участь бедной прислуги» [22].

Брехт как можно шире раздвигает каноны «тривиального жанра» и своих персонажей, и чем это расстояние очевиднее, тем напряженнее силовое поле пьесы, тем мощнее заряд ее нигилистической иронии, ее грубого плебейского цинизма. Когда в «Трехгрошовом романе» Брехт продвинул Мэкхита еще дальше от исходного жанра в сторону бытовой реальности, жанр перестал «работать», и силовое поле ослабло (сценарий «Трехгрошовой», как мы увидим, оказался на полпути). Сила «Оперы» была еще и в том, что в качестве представителя жанра выступала в ней музыка Вайля, которая — может быть, даже более, чем слова, — располагалась на опасной границе оригинала и убийственной пародии на него. Разумеется, банальность и общеупотребительность любовного дуэта Мэкки и Полли была заранее разыграна и «очуждена» в дуэте Пичема и фрау Пичем, который Брехт так и назвал: «Зонг — вместо — того».

Уже там в иронических авторских кавычках появляются слова «И шепот проклятий»: «Милый, прижмись же ко мне», которые потом будут произносить Мэкки и Полли. Но сладостная музыка дуэта «Ты видишь луну над Сохо?» так же, как упоительное танго «Баллада сутенера», которую поют Мэкхит и Дженни-Малина тогда же, в 1929 году, вызвали крылатую фразу Адорно: «За то, что «Трехгрошовая опера» так удачно портретирует легкую музыку 1890 года, она вынуждена будет расплатиться тем, что станет легкой музыкой 1930-го» [23]. Впрочем, там же он писал, что «старая оперетта разоблачает себя в «Трехгрошовой опере» как сатанинская», а в отклике на премьеру, что Вайль открывает и использует «демонические черты умерших звучаний» [24].

«Сатанинским» было именно непреходящее обаяние «тривиальных жанров», их саморазоблачительная пошлость, их заведомая фальшь.

Если Мэкхит прямо из объятий безутешной Полли вместо изгнания отправляется к девкам в Тарнбридж; если Дженни-Малина после чувствительного дуэта тут же предает его; если Тигр Браун, клявшийся солдатской дружбой, соглашается его повесить, а Полли — скорее оплакать, чем заплатить тюремщику, — и все это вместе с

[20] Iibd., S. 195—197.
[21] Rischbieter H. Bertolt Brecht. B. 1, Friedrich Verlag Velber, S. 76.
[22] Karasek H. Bertolt Brecht, S. 38.
[23] Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, S. 186.
[24] Ibid., S. 183.

нежнейшими душевными переливами, а вовсе не вопреки им, — то «сатанинское», «демоническое» «тривиальных жанров» налицо. Особенность очуждающей техники Брехта — Вайля, их «разъединения элементов» не в том, что они выводят на сцену противоречивых персонажей (о психологических противоречиях речи нет), а в том, что личность — личностью (ее относительность, как говорилось, была испытана Брехтом в пьесе «Что тот солдат, что этот»), а сила ее, витальность, даже, если хотите, «демоническое» обаяние в том, что своего собственного единства она не придерживается, как бы даже и не ведает о нем. Чувствует по канону (Дженни угрызается, Браун просит прощения у Мэкки, Полли трогательно прощается с ним), а действует по обстоятельствам. Отчувствовав, все они готовятся достойно принять участие в казни Мэкки-Ножа, пока не появляется «вестник короля», а с ним — счастливый финал.

Может показаться странным, но его провозглашает почти под занавес тот самый Джонатан Иеремия Пичем, который, ради сохранения в фирме «Друг нищего» такой необходимой приманки, как дочь Полли, и устроил казнь незваного зятя. Но дело в том, что именно Пичем больше, чем все остальные, выступает в качестве идеолога, глашатая практической морали, морали обстоятельств — абсурдной морали «Домашних проповедей» и баллад. Только поверхностному взгляду Пичем может представиться олицетворением лицемерия[25]. Он как раз лицемерит меньше других, формулирует то, о чем другие умалчивают (хотя знаменитый стих «Жратва сначала, а Мораль потом» и принадлежит Мэкки). Если участники «дурного коллектива» не лишены обаяния, то прежде всего это должно быть отнесено к Пичему как раз потому, что сквозь брехтовскую пародию проглядывает на сей раз более мощный канон, нежели «тривиальные жанры», — лютеровская Библия.

Пичем не лицемер, он проповедник, хотя и навыворот. Тип проповедника всегда занимал Брехта даже в самых вульгарных своих ипостасях — недаром героиня «Святой Иоанны скотобоен», как и оперы «Happy end», — лейтенант Армии спасения. Он и сам был моралистом, наследником сурового немецкого протестантизма. Ему был внятен мощный язык лютеровских Евангелий. Мораль навыворот пронизывает «Трехгрошовую оперу» цепью зонгов: «О ненадежности житейских обстоятельств», «О зове плоти», «О приятной жизни», «О тщете человеческих усилий»; они отзовутся и в поздних его драмах. Брехт недаром настаивал на том, чтобы вся пьеса шла на фоне органа (как в соборе), который во время зонгов высвечивается золотистым светом. И если этот библейский слой составляет в «Трехгрошовой опере» очень важный жанровый элемент parodia sacra, то хорал (или «Третий трехгрошовый финал») из области пародии, хотя бы и священной, выводит произведение во всечеловеческий масштаб, которому наследует эпический театр позднего Брехта:

> Терпимей будьте к злу. Оно к тому же
> Само замерзнет. Ведь тепла в нем нет.
> Не забывайте о великой стуже
> Земной юдоли, стонущей от бед[26].

Окончание следует

[25] Ближе к этому был он у Гея, так как именно посредством этой фигуры осуществлялась сатира на продажного министра Уолпола. Но и там сквозь сатиру проглядывали обертоны истинной биографии Джонатана Уайлера.

[26] Брехт Б. Театр, т. 1. М., 1963, с. 244.

Ст. Рассадин. Круг зрения. М., «Детская литература», 1983.

Перед нашей реформирующейся школой, кроме ее специфических проблем, встают новые общекультурные задачи, еще не имеющие конкретной программы и методики решения.

Содержание и формы обучения и воспитания нужно привести в соответствие с духом и требованием времени, но как это сделать? В школьные двери стучатся уроки этики и эстетики, правового воспитания и подготовки к семейной жизни... А тут еще кинематографисты настаивают на введении основ киноискусства. Хорошо бы — но как? Где взять время, где взять специалистов, где взять учебники и методические пособия? Пока что здесь больше вопросов, чем ответов. Но в последние годы школьная практика и педагогическая наука пришли к некоторым существенным новациям. Остановлюсь только на одной.

Аксиомой нашей педагогики было утверждение, что воспитание и социальное формирование личности должны осуществляться в активной, *действенной* сфере мероприятий. То есть в делании конкретного дела, в системе поступков мы видели единственный метод воспитания.

Конечно, принцип этот бесспорен, но сегодня он требует серьезного развития и обогащения. «Педагогику мероприятий» необходимо сочетать с «педагогикой отношений». То есть внимание наше должно быть обращено и на ту систему личностных и гражданских взаимосвязей, которые складываются в каждом деле. Ибо воспитывает не само действие, а ценности и мотивы человеческих связей, которые ведут ребенка, подростка, юношу в его поступках.

В систему ценностей вводит школьника и искусство. Потому так велика в учебном процессе роль эстетического просвещения. Что касается кинообразования в школе, то большую роль здесь должны играть киноведческие книги. Однако немногие из них могут считаться книгами для учащихся. К ним, я убеждена, относится монография Ст. Рассадина.

В ней соединилось глубокое литературное образование автора, его умение вести доказательный эстетический анализ экранного зрелища, способность вести занимательный рассказ, придумывать изящные и неожиданные «интриги». В поисках исторической и художественной истины, в совместном с читателем раскрытии тайны — тайны превращения (или — непревращения) жизненного материала и нравственных поисков художника в феномен искусства Ст. Рассадин, сохраняя достоинство взрослого опыта, становится рассказчиком-собеседником, общение с которым — самостоятельная ценность.

Бережность и тактичность по отношению не только к художникам — писателям и кинематографистам, но и в равной степени к читателю-зрителю отличают эту книгу. Автор деликатен даже тогда, когда совершенно не согласен с оценками, высказанными юными любителями кино (их суждения приведены в книге).

В «Круге зрения» (вспомним «круг чтения») идет речь о том, что мы «зрим» на экранах кинотеатров и телевизоров. Но поскольку автор не просто кинематографист, но еще и филолог, и историк, то он отбирает те фильмы, которые порождены литературной классикой или рассказывают о прошлом нашей страны.

На первый взгляд, материал книги странно разнороден и разновременен — гоголевская «Женитьба» на экране и в театре, «Не в свои сани не садись» Островского на телевидении, фонвизинский Митрофанушка, данный в неожиданной для учащегося параллели с пушкинским Петрушей Гриневым. «Обломов» — роман и фильм. «Нос» Гоголя и Р. Быкова. «Яро-

славна, королева Франции» и «Звезда пленительного счастья», «Декабристы» и «Медная бабушка» на сцене... И все это на пересечении исторических хроник, размышлений об «искажающих» правах жанра и гуманистических законах исторического познания.

Старуха Хлестова в «Горе от ума» способна вызвать только ужас и омерзение, а старуха Ахросимова в «Войне и мире» неотразимо обаятельна — тем не менее, Грибоедов и Толстой писали свои портреты с одной и той же московской барыни, напоминает Ст. Рассадин.

Защищая право художников по-своему описывать одну и ту же житейскую историю, автор книги непреклонен, когда дело касается исторического смысла изображаемых событий.

Одна из основных сверхзадач этой удивительно «легкой» книжки, пересыпанной стихами и историческими анекдотами, крупна и серьезна. Она — в воспитании у юного читателя чувства своей причастности к истории, гордости за отечество.

Подчеркиваю, что задача автора — не сообщение определенного количества информации из истории литературы, общественного сознания, жизни современных экрана и сцены. Но — воспитание чувств. Введение в культуру человеческих отношений.

В непритворной доброжелательности к собеседнику, будь он даже самый злостный оппонент, — учительская мудрость Ст. Рассадина. Сегодняшний молодой человек, читатель и зритель, как никогда нуждается в такой деликатности общения, в духовной воспитанности учителя. Если мы хотим научить наших ребят уважать художника, соразмышлять с ним и сочувствовать ему, участвовать в его нравственных и художественных поисках, то мы прежде всего обязаны не показно, а всерьез уважать наших юных собеседников.

В «Круге зрения» Ст. Рассадина не только мастерский анализ произведений искусства, но и сродненность со своей культурой, преданность ее нетленным ценностям, любовь к родной истории, не знать которую — стыдно. Своим отношением к предмету разговора и к собеседнику автор ненавязчиво, сойдя с кафедры и отложив указку, дает урок уважения к личности. Юные читатели получают столь необходимый им пример нравственного поведения. Без такого урока, без такого примера немыслима популярная литература об искусстве, адресованная школе — ученикам и педагогам.

И. Левшина

К. Калантар. Актер в армянском кино. Концепция фильма и актерский образ. Ереван, «Советакан грох», 1982.

Книга Калантара посвящена области вроде бы общеизвестной, но малоизученной — эволюции киноактерского творчества. И очень хорошо, что автор осветил эту эволюцию на материале, на опыте одной национальной кинематографии: ведь национальное своеобразие современного киноискусства наименее исследовано нашими теоретиками. Мне кажется, что попытка киноведов четко обозначить признаки национального в характерах, быте, взаимоотношениях героев современного экрана часто приводят лишь к описанию черт поведения, мировосприятия и т. д., которые в той или иной мере присущи людям, живущим на любом континенте, в любой стране.

Из всех работ последнего времени, может быть, академику Д. Лихачеву в его статье «Заметки о русском» больше всего удалось определение национального в соотношении с природными условиями, даже ландшафтом. Но и он избегает категорических утверждений об особых, неповторимых чертах характера одной нации, выделяющих ее из других.

Попытка армянского киноведа в ретроспективном плане выявить специфические черты исполнительского мастерства, учитывая при этом и интернациональный характер кинематографического искусства, дала интересный результат. Книга Калантара стала как бы историей армянского кино, рассмотренного сквозь призму актерского творчества.

Первый раздел книги («О творчестве киноактера»), в котором К. Калантар размышляет о специфике киноактерского творчества, о различиях в работе над ролью в кино и театре, свидетельствует о том, что автор глубоко изучил соответствующую литературу, опирается на прочный научный фундамент. (Правда, некоторый «переизбыток» цитат может утомить широкого читателя.) Вызывают сомнение попытки вывести законы игры в кино из опыта работы над ролью в спектаклях, поставленных на малых сценах. Трудно согласиться и с таким утверждением Калантара: «творчество киноактера кончается, как только он покидает съемочную площадку», так что «к дальнейшему он уже не причастен» (с. 13). К сожалению, так бывает. И даже такой выдающийся актер, как Михаил Ульянов, в недавней беседе, опубликованной в «Искусстве кино» (1984, № 9), тоже придерживается такого мнения. Но известно немало случаев, когда большие актеры уже в монтажно-тонировочном периоде привносили в образ новые краски и детали, а иногда им удавалось убедить режиссеров в правомерности своей трактовки того или иного куска, того или иного эпизода.

Если продолжить перечень разногласий с автором, то необходимо отметить и завышенную оценку некоторых картин — «Северной радуги», например, или «Дома на вулкане» А. Бек-Назарова. Анализируя актерские работы в «Доме на вулкане», созданном содружеством армянских и азербайджанских кинематографистов, Калантар делает очень точное замечание, что в этой картине чувствуется влияние столь разных в стилистическом плане фильмов, как «Стачка» Эйзенштейна и «Мать» Пудовкина. Рассказывая об одном из эпизодов борьбы бакинского пролетариата за социальную справедливость, Бек-Назаров действительно как бы синтезировал методы двух крупнейших советских режиссеров — плакатность, афористичность эйзенштейновской «Стачки» и психологическую углубленность пудовкинской экранизации Горького. Это так, но дальше Калантар заявляет, что в известном смысле Бек-Назаров сделал шаг вперед по сравнению и со «Стачкой», и с «Матерью».

Вклад мастеров Армении в развитие советской школы экранного искусства общеизвестен.

Однако «Дом на вулкане» — картина интересная, но во многом плакатная — не самый убедительный аргумент для доказательства довольно смелого утверждения автора.

Но несогласия эти частные. Главное, что удалось в книге и на чем мысли автора удивительно четко и логично сосредоточены, — это взаимоотношения режиссуры и актерского творчества. Причем рассматривает автор эти взаимоотношения в контексте времени, конкретно-исторически.

Если первый раздел написан несколько суховатым, наукообразным языком, как зачастую пишут рефераты диссертаций, то как только автор прорывается к конкретному материалу, который он любит и знает, — насколько интересней и живей становится анализ! По-настоящему глубоки, оригинальны мысли Калантара о взаимоотношениях театральности и кинематографичности (в армянском немом кино почти не было профессиональных актеров), о том, как в раннем фильме Бек-Назарова «Хас-пуш» мастерски «вписаны» актеры в живую натуру, отчего в наши дни фильм приобретает характер документа, о творчестве великолепных актеров Хачаняна и Нерсесяна, о трагедийной судьбе великой актрисы Асмик, судьбе, удивительно перекликавшейся с ролями, сыгранными ею в кино.

Особое место в книге занимает подробный рассказ о работе классика советского кино Бек-Назарова над экранизацией сундукяновской пьесы «Пэпо». Это закономерно. «Пэпо» обозначил новую ступень зрелости национального армянского кино и стал важной вехой в повышении актерского мастерства, в отказе от театральных приемов игры. Здесь необыкновенно интересны рассуждения Калантара о тех изменениях, которые претерпел экранный образ Пэпо по сравнению с театральной постановкой. И становится понятно, почему на заглавную роль режиссер пригласил не Авета Аветисяна, с блеском игравшего Пэпо в театре, а Грачию Нерсесяна (Аветисян сыграл в фильме богача Зимзимова), а на роль друга

Пэпо, кинто Қакули, — не С. Қочаряна, а Д. Маляна.

Прослеживая изменения стиля актерской игры, выявляя ее национальный специфический характер, автор показывает — и доказательно, — почему армянский кинематограф развивался прежде всего как кинематограф актерский. Становится понятно, почему так называемый период малокартинья (а для Ереванской студии — «бескартинья») нанес такой вред исполнительскому мастерству армянских актеров (как и период увлечения «агитпропфильмами»).

Говоря о триединстве «драматург—режиссер—актер», Қалантар отводит актеру центральное место. Правда, потом оговаривается, что схематичность, сконструированность образов, обезличенность диалогов в таких картинах, как «Горный поток» или «Люди нашего колхоза», не дали возможности талантливым актерам создать полнокровные образы. Рассказывая о поисках современного кино Армении, автор не обходит вниманием творчество режиссеров Кеворкова и Қарамяна, Довлатяна и Маляна, писателей Мартиросяна и Агабабова.

Кинематографистам Армении повезло. У них в руках бесценный клад: почти все лучшие картины, созданные на студии Еревана, сохранились. Поэтому киноведам, пишущим о республиканском кино, не надо ничего доказывать «на пальцах» или использовать только прессу давних лет. Сиди в зале — смотри, анализируй, сопоставляй. Как жаль, что другие национальные кинематографии в силу разных причин лишились многих интересных фильмов! Помню, как Эраст Павлович Гарин, прочитав в каталоге, выпущенном Госфильмофондом, справку о фильме «Женитьба», поставленном им вместе с Х. Локшиной в 1937 году на «Ленфильме», и не обнаружив в этом издании сакраментального: «Фильм не сохранился», тут же поехал, нет, помчался, как на крыльях, в Белые Столбы. Но, увы, ошибка вышла: фильма не было. Не сохранилось ни одной копии и «Больших крыльев», о которых недавно вспоминали в связи с юбилеем Б. Бабочкина. Так вот, в армянском кино таких потерь почти нет. Потому, мне кажется, столь интересны и, главное, доказательны и аналитичны последние работы армянских историков кино. В ряду этих работ книга К. Қалантара занимает не просто заметное, но принципиально важное место, усиливая тенденцию, ведущую во всем многонациональном советском киноведении. Процесс кропотливого накопления и тщательного изучения фактов выводит на рубеж новых плодотворных наблюдений и концепций, полезных для дальнейшего развития нашего кинематографа.

М. Сулькин

С. А. Ермолинский

Советская кинодраматургия понесла большую утрату — ушел из жизни Сергей Александрович Ермолинский

Без малого шестьдесят лет назад Ермолинский, выпускник филологического факультета МГУ, пришел в кинематограф в качестве руководителя сценарного отдела кинофабрики «Госвоенкино».

В то время в молодом искусстве, когда все еще находилось в движении, становлении, когда многое определялось на ходу, закладывались основы будущих достижений.

Сценарист тогда играл в кинематографе второстепенную роль, но работать в нем было настолько интересно, что целая группа серьезных литераторов с охотою включилась в его бурную жизнь, принеся с собой культуру, уважение к материалу и высокую требовательность. С. А. Ермолинский был одним из них.

Он долгое время совмещал работу в качестве редактора и сценариста с занятиями журналистикой. Все это определило его сценарный почерк тех лет.

Точным ощущением времени и жаждой постижения жизни отмечены написанные Ермолинским сценарии фильмов «Круг», «Каторга», «Земля жаждет», «Любовь и ненависть», уважением к литературе, глубоким раскрытием замысла писателя — экранизации «Поднятой целины», «Танкера «Дербент», «Дела Артамоновых»; эти картины прочно вошли в историю нашего кинематографа.

В послевоенные годы один за другим выходят фильмы по сценариям Ермолинского — «Дорога», «Неповторимая весна», «В начале века».

По-своему знаменательно и прекрасно, что в последние годы его активной работы в кино фильмы по сценариям Сергея Александровича ставили молодые, начинавшие тогда режиссеры — А. Салтыков, А. Митта, Г. Полока, Э. Кеосаян. «Друг мой, Колька!», «Бей, барабан!», «Где ты теперь, Максим?», «Капроновые сети», «Неуловимые мстители» — во всех этих работах он не ограничивался только ролью автора или соавтора сценария. Он был другом, учителем, наставником, требовательным судьей и помощником.

Уходят от нас люди былых поколений. Нелегкое время выпало на их долю. Как только не испытывала их жизнь на стойкость, силу и честность!

Сергей Александрович Ермолинский был одним из лучших представителей той прекрасной русской интеллигенции, которая не мыслила своей жизни вне постоянного труда души, вне напряженного поиска истины, вне самоотверженного служения своей земле и народу.

А пока мы можем только воздать должное тем, кто жил и работал рядом с нами, у кого мы учились и мастерству, и ответственности, и художнической требовательности, и чувству собственного достоинства, и мужеству.

Сергей Александрович Ермолинский был не только кинематографистом, он был литератором в самом высоком смысле этого слова. Его перу принадлежат пьесы «Грибоедов» (спектакль Театра имени Станиславского в свое время стал событием театральной жизни Москвы), «Завещание», «Лицейские годы», «Ни на что не похожая юность», «Александр Блок» и повести «Пещерный человек», «Яснополянская хроника».

Сергей Александрович любил повторять фразу одного из своих героев — драматурга А. Н. Островского: «На Руси писателю нужно жить долго». В случае Ермолинского это высказывание себя оправдало. Незадолго до его кончины вышла в свет его главная книга — «Драматические сочинения» — и Сергей Александрович успел узнать о ее успехе.

В эту книгу, где собраны его лучшие произведения, вошли и воспоминания о Михаиле Булгакове.

Поистине нет преград высокой человеческой дружбе! Эти записки — не только дань памяти близкому человеку, замечательному нашему писателю, это произведение, исполненное очень важных раздумий о писательском труде, о мужестве оставаться самим собой, о долге и совести литератора.

Это итоговое произведение, которое можно рассматривать как завещание ушедшего от нас товарища всем нам, остающимся жить и работать.

И мы хотим, низко поклонившись Сергею Александровичу, напомнить любимые им слова Булгакова, помещенные в виде эпиграфа к воспоминаниям, — эти слова относятся к ним обоим:

«Люди выбирают разные пути. Один, спотыкаясь, карабкается по дороге тщеславия, другой ползет по тропе унизительной лести, иные пробираются по дороге лицемерия и обмана. Иду ли я по одной из этих дорог? Нет! Я иду по крутой дороге рыцарства и презираю земные блага, но не честь».

Пройдут годы, которые отчеркивают этапы и поколения и устанавливают истинную ценность всему содеянному, и мы еще, вероятно, будем восхищаться этим поразительным явлением духа, порожденным русской культурой первой половины XX века.

А. Гребнев, П. Лунгин, В. Фрид, А. Хмелик

Илья Вайсфельд

Чем интересен ташкентский экран?

О зарубежной программе VIII ТМКФ

Эти заметки — о том, что запомнилось участнику фестиваля, который впервые побывал на ташкентском форуме, который посмотрел немало фильмов, но все же только незначительную часть из двухсот пятидесяти, привезенных в Ташкент; общался со многими старыми и новыми друзьями и знакомыми, и опять-таки, к сожалению, лишь избирательно — как получалось в этой пестрой смене просмотров, собеседований, митингов. Более полный обзор, возможно, напишут другие...

Начну издалека.

Мировой кинематографический процесс: что нового?

...В дневниках Чезаре Дзаваттини есть такая запись: «Превратим Москву в центр кино, борющегося за мир». По мысли нашего друга, в столицу Советского Союза должны стекаться предложения «о создании такого кино, которое способствовало бы реалистическому пониманию идеи мира между народами» [1].

[1] Дзаваттини Ч. Слова через край. М., 1983, с. 411.

Помню I Международный кинофестиваль в Москве в 1935 году, Сергея Эйзенштейна, председательствовавшего на встрече посланцев разных стран; помню блистательный успех «Чапаева», «Юности Максима», «Крестьян»; признание тогда заслужили французская лента «Последний миллиардер», мультипликации Диснея...

С тех пор все стало куда масштабнее, шире, значительнее, чем первая фестивальная импровизация полстолетия назад в кинотеатре «Ударник». Внимание и успех выпадают в Москве на долю фильмов, которые «способствуют реалистическому пониманию идеи мира между народами», как это виделось Дзаваттини. Солидарность с основной идеей Московского фестиваля каждый высказывает по-своему. Стэнли Креймер выразил ее в нашей беседе, состоявшейся полтора года назад, так: «Нам нужно не умирать вместе, нам нужно жить вместе...»

...Шло время — и число фестивальных столиц на «кинокарте» планеты все увеличивалось. Вот уже в восьмой раз принимал этой весной «все флаги» трех континентов крупный международный форум в Ташкенте. Как и в Москве, здесь — щедрый на неожиданности экран, дискуссии, встречи друзей.

Скромная подробность: в 1966 году в Калькутте я познакомился с индийским режиссером Мриналом Сеном, соратником Сатьяджита Рея. Мринал Сен уже тогда высоко ценил советское киноискусство и одного из его основоположников — Эйзенштейна. Я рассказал Сену о готовящемся выпуске сборника «Вопросы кинодраматургии», в котором впервые публикуются лекции Эйзенштейна о короткометражном сценарии, прочитанные во ВГИКе в сентябре 1941 года, — своеобразный эстетический манифест о том, как строить боевые киносборники, о логике художественного мышления в фильмах ударного назначения — в жестких рамках ограниченного метража. В 1984 году Сен привозит в Ташкент кулькуттское издание этих лекций на английском языке с дарственной надписью от имени издательства и киноклуба имени Эйзенштейна — зримое свидетельство последовательности общественных и эстетических позиций режиссера. Мринал Сен не остерега-

ется высоких слов, свое отношение к нашей стране он четко выразил перед телевизионной камерой в Ташкенте, когда сказал: «Я люблю Советский Союз, потому что не могу его не любить».

На ретроспективных показах фильмов Сена в ташкентском кинотеатре «Искра» диктор каждый раз объявлял: «Вы увидите сейчас не обычную индийскую картину, здесь нет ни привычных танцев, ни музыки, ни традиционных мелодраматических приемов».

Для Мринала Сена не прошли даром уроки Эйзенштейна: для замыслов высокого социального напряжения он искал неповторимую национальную выразительность. И находил ее. Но об этом ниже.

С энтузиазмом высказывал свои симпатии к советскому кинематографу участник традиционной фестивальной дискуссии в Доме кино кубинский киновед Марио Родригес Алеман. Солидарность с социалистическими идеалами, с нашими взглядами на искусство экрана помогает кубинским кинематографистам самобытно решать свои национальные революционные задачи в области художественного творчества.

Формы, в которых проявляется интерес к советской культуре, бывают подчас неожиданными, непредсказуемыми. Агрентинцы привезли в Ташкент картину «Жди меня». Название подсказано известным стихотворением Константина Симонова и выбрано не случайно: симоновские строки органично вошли в образную ткань произведения, созданного аргентинским режиссером Хуаном Хосе Хусидом. Думали ли мы когда-то, в военную пору, что поэтический призыв Симонова, обращенный к любящим и разлученным, встретит отклик через десятилетия в далекой латиноамериканской стране, да еще — на экране!..

Передо мной хорошо изданная и разнообразно иллюстрированная брошюра на английском языке, посвященная подготовке кадров для кино и телевидения развивающихся стран [2]. Ее выпустили видные датские деятели кинообразования Хеннинг Камре и Шён Мартин (Камре — участник прошедшего в нынешнем году в Ташкенте, в рамках фестиваля, заседания бюро Международного центра киношкол — СИЛЕКТ). В книге есть репродукции памятников изобразительной культуры ранней поры человеческой истории, впечатляющих динамической выразительностью и своеобразной повествовательностью (они как бы предваряют предысторию кинематографа); здесь можно найти и рабочие моменты фото- и киносъемок, несколько эффектных фотографий, например вид Земли, снятой с Луны. Эти иллюстрации как бы говорят нам: вот что может подарить человечеству визуальная культура, вот тот ее символический уровень, о котором нельзя забывать при подготовке молодых кадров. Пособому привлек мое внимание снимок советского мастера Аркадия Шишкина «Позирование для уличного фотографа», сделанный в 1928 году. Всматриваюсь в улыбающиеся лица счастливой пары, по-видимому, в час бракосочетания позирующей перед невероятно громоздкой, теперь кажущейся смешной камерой. Всматриваюсь в лица свидетелей этой съемки, приодевшихся по случаю торжества в соответствии с требованиями тогдашней моды... И думаю: всего одиннадцать лет минуло после революции, но уже созидалась новая история фотографии и киноискусства. А еще я подумал, что многие из тех, кто сегодня приехал в Ташкент, кто только пробует свои силы в кино и на телевидении, могут скоро, очень скоро, обрести свою твердую поступь, сказать свое яркое слово. Недаром же на заседание бюро СИЛЕКТ пришло так много представителей стран Африки, Азии и Латинской Америки.

Не так давно Стефан Фарбер в статье «Почему критики любят низкопробные фильмы», опубликованной в журнале «Американ филм», сопоставил ленты, в разное время удостоенные приза «за лучший фильм года» (присуждается «Нью-йоркской гильдией кинокритиков»). В 1937 году это была картина Уильяма Дитерле «Жизнь Эмиля Золя», в 1958 году — «Не склонившие головы» Стэнли Креймера, в 1967 году — «Душной южной ночью» Нормана Джюисона. Эти и другие прежние призы — за картины значительные, социально острые.

[2] Film and Television. Training for Developing Countries. The CILECT/TDC Programme. Copenhagen, 1983.

«Земля», режиссер Нгуен Хонг Шен (Вьетнам)

А вот один из последних фильмов, заслуживших хвалебные отзывы нью-йоркской критики, — «Одеться для убийства». «Стоит ли убеждать, — пишет по этому поводу Фарбер, — что начинающийся с эротической сцены в душе в исполнении Энджи Дикинсон и заканчивающийся сценой, в которой переодетый в женское платье убийца перерезает горло Нэнси Ален, фильм «Одеться для убийства» — совсем иного рода, чем «Жизнь Эмиля Золя» или «Джентльменское соглашение»?» [3] Вкусы критиков явно претерпели изменения! Причем эта тенденция, по мнению американского обозревателя, становится господствующей: восхваляются «мусорные картины» и «скучными» объявляются сколько-нибудь серьезные произведения...

Узкопрофессиональные, на первый взгляд, дискуссии, проводимые СИЛЕКТ, в действительности выполняют важную гуманистическую миссию: они помогают молодым кинематографиям готовить кадры, способные противостоять коммерциализму в кино, создавать искусство подлинно национальное.

Происходит любопытный и знаменательный в психологическом и эстетическом плане феномен движения по восходящей линии; его своеобразие в следующем. Деятели молодых кинематографий африканских, азиатских и латиноамериканских стран сохраняют в своем мировосприятии и творческой практике ценности фольклора, архетипы мифологического художественного мышления, зафиксированные в наскальных рисунках, в песенных, плясовых ритуальных традициях — в том, что можно назвать художественной памятью человечества. Одновременно происходит их плодотворное приобщение к высшим достижениям мировой кинокультуры, к завоеваниям демократического искусства экрана с его гуманистической направленностью. В слиянии этих начал — в русле борьбы против идеологии и практики колониализма в его новейших проявлениях, в атмосфере создания нового общества — залог успеха новой культуры освободившихся народов.

Огульное отрицание вчерашних завоеваний человеческой культуры и народной традиции мстит за себя национальной обезличенностью и губительными компромиссами, ориентацией на стандарты Голливуда или аналогичных «эстетических систем».

Неполное освоение современных выразительных средств экрана, а тем более их полное неосвоение, также, как правило, влечет негативные последствия. Депрофессионализм оборачивается расплывчатостью формы, холодным схематизмом и в конечном итоге разрывом со зрителем. (Любительство в сфере режиссуры, актерской или операторской работы может дать

[3] "American Film", 1981, N 6, p. 25, 26—27.

и положительные результаты — в тех случаях, когда экран стихийно сохраняет непосредственность мировосприятия художника, когда камере удается схватить, зафиксировать живые стороны реальности. Но ведь эти качества могут проявиться и в высокопрофессиональной работе с не меньшей, а то и большей силой, как учит великий опыт Вертова, да и всего передового, революционного кинематографа.) Итоги педагогического совещания бюро СИЛЕКТ, состоявшегося на VIII Ташкентском фестивале, надо рассматривать именно в этом аспекте: как хотя и скромный, но ощутимый вклад в процесс становления молодых кинематографий, сопровождающийся как бы вхождением древних культурных завоеваний человечества в жизнь современного искусства.

В этом контексте снова актуальными становятся выдвинутые в порядке дискуссии положения доклада С. М. Эйзенштейна на Всесоюзном творческом совещании 1935 года, где он говорил о слиянии в творчестве художника глубинных чувственных истоков мировосприятия с высотами интеллектуализма.

Позволю себе привести выдержку из этого доклада, несмотря на ее большой объем, поскольку изложенная здесь концепция представляется мне существенной в связи с рассматриваемой эстетической и психологической проблемой: «Диалектика произведения искусства строится на любопытнейшей «двуединости». Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинные произведения. Вне его нет подлинных произведений. ...При превалировании одного или другого элемента — произведение неполноценно. Упор в сторону тематически-логическую делает вещь сухой, логичной, дидактической — бесславной памяти «агитпропфильм» именно таков. Но и перегиб в сторону чувственных форм мышления с недоучетом тематически-логической направленности — столь же роковое явление для произведения: произведение обрекается на чувственный хаос, стихийность и бредовость»[4].

Данная формула вызвала жаркий спор (в котором участвовал и автор этих строк), что, впрочем, не помешало Эйзенштейну сохранить самые лучшие отношения со своими оппонентами. Время подтвердило правоту основного направления мысли Эйзенштейна.

●

Известно, что Ташкент — город, в сущности, новый, заново созданный после разрушительного землетрясения 1966 года. Я был в Центре архитектурного проектирования столицы Узбекской республики, где знакомился с историей строительства Ташкента, с еще не осуществленными проектами. Оригинальный сценарий научно-познавательного фильма можно было бы написать, например, по вариантам проектирования республиканского Дома кино, где, в отличие от других подобных зданий, найдено место не только для просмотров и заседаний, но и для спокойных размышлений или неспокойных споров в узком дружеском кругу. Однако варианты проекта Дома кино — это то, что было. А в свежих ватманах и макетах запечатлено главным образом то, что будет. Представляешь захватывающие картины новых зданий и архитектурных комплексов — в них творческая мысль реализуется целостно, гармонично...

В новом Ташкенте немало и замечательных реликвий прошлого — неувядающего, бесконечно дорогого. Неподалеку от сверхсовременной гостиницы «Узбекистан», украшенной в эти дни государственными флагами стран — участниц фестиваля, на Пролетарской улице, в тени зелени виден старый постамент. Надпись сообщает, что его соорудили в честь славного события — в 1924 году ташкентский пролетариат был награжден орденом Красного Знамени «за участие в революции».

Не знаю, каким узбекские скульпторы и архитекторы видят монумент, который здесь появится со временем, но и в его сегодняшнем

---

[4] Цит. по кн.: «За большое киноискусство». М., 1935, с. 46.

виде это напоминание о революционном подвиге узбекского народа впечатляет, волнует...

Рядом, в парке, взлетают качели, слышны веселые детские голоса. Для меня они сливаются с голосами мальчиков и девочек, так непосредственно, так празднично выступавших на сцене Дворца Дружбы в торжественный день открытия киносмотра. И с фрагментами оперного спектакля, разыгранного детьми для участников фестиваля в Доме пионеров.

Вчерашний день продолжен в сегодняшнем, в порывах и радости юности. А потом ассоциации повели меня дальше, к площади перед Дворцом Дружбы. Здесь — многофигурная скульптурная композиция в честь кузнеца Шаахмеда Шамахмудова и его жены, которые воспитали во время войны четырнадцать мальчиков и девочек разных национальностей, оставшихся без родителей, без крова...

Незримые, но прочные нити соединяют эти скульптуры с более чем скромным памятником в честь ташкентского пролетариата. Именно революция сформировала новые черты советского характера, так убедительно заявившие о себе в судьбе Шамахмудовых.

Ассоциации продолжают выстраиваться в новый ряд. Наверное, памятник кузнецу был бы поставлен и без «вмешательства» кино. И все же... Именно давний фильм молодого Шухрата Аббасова «Ты не сирота» дал наиболее впечатляющее представление о жизни замечательной семьи. Экран крупно выделил главное, врезался в сознание не единиц, но тысяч и тысяч. Стал зримой памятью народа. Захватил воображение художников...

И теперь — снова непосредственно о кинофоруме в Ташкенте.

Ташкентский фестиваль, продолжая традиции московских, карловарских международных встреч кинематографистов, за полтора десятилетия углубил ценнейшее свое качество: являясь событием в культурной жизни мира, инструментом бескомпромиссной борьбы с идеологией, психологией и практикой «холодной войны», он одновременно — и закономерно — представляет собой и лабораторию эстетического опыта. Вспоминаю в этом контексте восклицание видного русского литературного критика первой половины XIX века А. В. Дружинина: «Гомер не учит ничему, а чему нельзя выучиться из Гомера?» [5]. Экстраполируя это парадоксально сформулированное суждение на область кино, скажем так: фильм — не лекция по какой-либо учебной программе, он не имеет прямой дидактической задачи; но чему только не «выучишься» из подлинно художественного кинопроизведения!

Какие же стороны мирового кинопроцесса высвечивает ташкентский фестивальный экран? Сделаем еще одно небольшое отступление.

Развитие киноискусства в сегодняшнем мире отчетливо подтверждает глубокую правоту масштабной мысли Ленина о том, что в капиталистическом обществе наряду с господствующей буржуазной культурой существуют элементы демократической и социалистической культуры. Казалось бы, в кинематографии, где огромную роль играют экономика, материально-техническая база кинопроизводства и кинопроката, которые в условиях частнособственнической системы находятся по преимуществу в руках правящего класса — буржуазии, дифференциация невозможна. Ведь у художников прогрессивных убеждений просто нет денег ни на постановку своих картин, ни на организацию их проката. Однако жизнь показывает, что ни диктат киномонополий, ни административные ограничения, вводимые правительствами капиталистических государств, не в состоянии полностью ликвидировать возможность появления фильмов, противостоящих буржуазной «массовой культуре». Это просто нереально! В одних случаях картины демократической, социалистической направленности снимаются на средства профсоюзов и других общественных организаций. Таким образом, к примеру, появилась на свет лента Герберта Бибермана «Соль земли», которую финансировал независимый профсоюз сталелитейщиков США, поддержавший замысел режиссера рассказать с экрана правду о стачке горняков-мексиканцев. В других — режиссер, получив средства от проката развлекательных фильмов, сам становится продюсером, способным оплатить постановку

[5] «Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века». М., 1982, с. 431.

серьезного, остросоциального произведения. Кроме того, случается, что буржуазные продюсеры, не разделяя целей широкого демократического движения в своих странах и даже будучи его идейными противниками, все же, из чисто коммерческих соображений, идут на финансирование картин, откликающихся на запросы и настроения общества. Нельзя сбрасывать со счетов и деятельность любительских, полупрофессиональных студий, клубов друзей кино, у которых иногда есть возможность и снимать фильмы, и организовывать их прокат.

В результате действия одного или сразу нескольких из обозначенных факторов кинематограф демократического, социалистического мировосприятия, прогрессивного социального направления может подыматься до больших высот, может складываться в эстетически целостный феномен, имеющий и национальное, и всемирно историческое значение. Как это произошло с итальянским неореализмом, глубоко уходящим корнями в народную жизнь.

Ленинская концепция двух национальных культур носит глобальный характер, она приложима как к социальным, производственно-экономическим структурам кинематографа капиталистических стран, так и к творческим судьбам отдельных художников, даже в тех случаях, когда они и не помышляют о ее реализации.

В произведениях, представленных на фестивале в Ташкенте кинематографистами разных стран, также можно найти подтверждение идеи о двух культурах. Приведу только один пример. В программе, показанной кинематографистами АРЕ, были, в частности, две абсолютно разные игровые картины: лента «Мой друг», целиком выдержанная в духе доходной стандартно-развлекательной продукции, где ведущее начало — фарсовые пустяки, и фильм «Взяточник» — попытка сказать правдивое сло-

«Побег»,
режиссер Абдула Латифи
(Афганистан)

во о социальном зле, которое принижает и развращает человека.

И все же доминанта фестиваля (если исключить некоторые фильмы, предлагавшиеся на кинорынке) — произведения демократического и социалистического содержания. Солидарность с идеями передовой художественной культуры характерна сегодня для кинематографий стран с различным государственным устройством, находящихся на разных ступенях общественного развития. Призывы к единству национальных кинематографий во имя высших гуманистических целей — мира, прогресса и свободы народов — прозвучали и на митинге, посвященном Дню освобождения Африки, и на традиционной творческой дискуссии в Доме кино, проходившей под девизом киносмотра, и во время посещения участниками и гостями фестиваля Духовного управления мусульман Средней Азии и Казахстана.

Ташкентский фестиваль — убедительная демонстрация единства сил, отстаивающих интересы всего человечества, настоящего и будущего планеты. У каждой из национальных кинематографий Азии, Африки, Латинской Америки свои проблемы, трудности, свои пути их преодоления. Но, как сказал Навои:

Ведь не помеха мчащейся стреле
Бугры и бугорки на земле...
Будь благороден, пишущий! Пиши
Правдиво перед зеркалом души [6].

Сто лет назад Белинский утверждал, что русская литература первой половины XIX века — это самосознание народа. Можно ли сегодня сказать то же самое о кинематографиях афро-азиатских и латиноамериканских стран? Фильмы, которые демонстрировались в Ташкенте, передают черты самосознания народов, и в этом своем качестве они продолжают традиции фольклора, письменной литературы, древних искусств. Хочу подчеркнуть еще раз: концепция двух культур находит свое глубокое подтверждение в повседневной практике самого молодого искусства. Отсюда — возможность обогащения языка экрана, оригинальное продолжение накопленных кинематографических традиций, полемика с устаревшими, неорганичными стилевыми и жанровыми решениями, поиск экранного эквивалента животворным национальным художественным традициям. Словом, возможность поисков в области эстетики кино, драматургии и режиссуры, изобразительной и звуковой культуры фильма. Попытаюсь показать это на нескольких «крупных планах», находясь под непосредственным впечатлением увиденного.

Бесстрастность документа и личность художника

Картина «Лаборатория войны» впечатляет логикой развертывания документального материала, строгой фактографичностью. Напряжением мысли. Я бы сказал — железной драматургией, которой так часто не хватает кинодокументалистике. Постепенным нарастанием действия до высочайшей, волнующей кульминации. В финале нет облегчающего закругления: напротив, ставится вопрос, над которым стоит задуматься. Экран побуждает нас к поступку. К какому? Каждый решает сам...

Редкая ситуация: мы как бы вступаем в диалог с невидимым автором, отвечаем внутренним движением, личной реакцией на показанное и рассказанное, размышлением после просмотра.

О чем речь в «Лаборатории войны»?

Нам приводят — в хронологической последовательности — данные о количестве гражданских лиц, погибших в войнах, полыхавших на планете в XX веке. В первой мировой войне — столько-то. И кадры, кадры, кадры — один страшнее другого. Во второй мировой войне — больше, значительно больше. В Ливане война велась против всего населения — как в Хиросиме. Теперь враги мира готовят всесветное побоище, когда смерть будет косить всех, без разбора. Ядерная война. Химическая. Разные виды оружия, рассчитанного прежде всего на истребление людей, включая специальные средства уничтожения бомбоубежищ. Преступный замысел, направленный против человечества; такие мас-

[6] Навои А. Стихотворения и поэмы. М., 1983, с. 262—263.

штабы не снились и Гитлеру... Кадры этой «лаборатории войны», созданной военно-промышленным комплексом США, время от времени перебиваются портретом Рейгана, выдержками из его выступлений, не оставляющими сомнения в реальности готовящегося преступления. Поражает спокойствие, с которым ведется документальное повествование. Никакой политической трескотни, которую так гневно осуждал Ленин...

А в завершение с экрана звучит простая, но жизненно важная мысль: если мы не объединимся, нам всем грозит гибель. Мысль, которую мы уносим с собой, как призыв к действию.

В этих «бесстрастных» съемках проявилась личность автора, Моники Маурер, кинорежиссера из Федеративной Республики Германии. Я впервые встретился с нею в Ташкенте. Моника — из самых обаятельных участников фестиваля. Но те, кто видели Монику Маурер в телевизионной передаче «Кинопанорама», убедились, наверное, что она становится гневной, решительной, когда речь идет о врагах мира и человечества.

Спокойную, размеренную жизнь в обеспеченной немецкой семье она сменила на походы с кинокамерой по «болевым точкам» планеты. Там, где готовится или совершается преступление против народа, где опасность, где кровь, страдание и подвиги, — там Моника. Она находит силы, чтобы, овладевая киноматериалом, вести нас за собой в глубинные слои зафиксированных на пленке событий, вести в продуманной логике — когда кажущаяся бесстрастность камеры оборачивается взрывным воздействием. В «Лаборатории войны» Моника Маурер ни разу не появляется на экране, но воздействие ее личности мы ощущаем от кадра к кадру — до конца.

Страстность документалиста может, однако, воплощаться и в других эстетических структурах.

Документальный показ на VIII Ташкентском фестивале открылся фильмом «Бомбы для всех», снятым в форме открытого письма президенту Рейгану. Здесь автор — палестинец Ахдар Шазли[7] находится в кадре. На руках у него — мальчик, искалеченный осколком бомбы американского производства, сброшенной на Бейрут. Ахдар рассказывает о своем горе, о жертвах варварских бомбардировок мирных кварталов ливанской столицы. Кинематографист приводит потрясающие факты, сохраняя, однако, полное спокойствие.

Это спокойствие правоты. Правды. Праведного обличения. Так проявляет себя, так материализуется внутренняя страстность повествования. При этом фильм аналитичен. Постепенно на экране выстраивается полная картина преступлений, совершавшихся в Ливане с благословения и при поддержке США.

Ахдар Шазли, один из авторов «письма Рейгану», был среди нас, в Ташкенте; его можно было встретить на собрании выпускников ВГИКа. Общительный, скромный, внушающий уважение своей убежденностью, твердой позицией художника-патриота, представителя своего народа. «Личное» письмо нелично. Он передает обобщенный образ времени, накал развернувшейся сегодня повсюду борьбы сил мира с силами разрушения. Внешне бесстрастный документ обретает иную сущность.

Международный документальный экран Ташкента, включая «Лабораторию войны» и «Бомбы для всех», дает повод поразмыслить о проблеме так называемого «авторского фильма».

Документальные ленты, представленные на фестивале, как правило, созданы одним автором. Такие фильмы снимаются во всем мире. Для молодых, обретающих свое лицо национальных кинематографий — это подчас едва ли не единственный реальный путь самоопределения в новой области культуры. При помощи картин, снимаемых часто без словесного сопровождения, экран общается со зрителем, просвещает его, дает ему представление о родной стране, о ее истории и современных проблемах.

Усман Сембен, известный сенегальский ре-

---

[7] Фильм «Бомбы для всех» сделан коллективом кинематографистов под руководством Самира Нимра, но личностный характер ему придает присутствие в кадре ведущего — Ахдара Шазли.

жиссер, говорил, что сейчас под напором западной агрессии в разных областях жизни угасает африканская культура, не выдержавшая проникновения чуждых ей элементов. В этой связи, подчеркивал Сембен, задачи ясны: принимать участие в консолидации сил независимости, учить народ истории Африки и истории других народов, всего человечества. Одним словом, «сделать из кино своеобразный ликбез». Какие средства целесообразны в этих условиях? По мнению Сембена, визуальные: они «ближе и понятнее сейчас нашим народам в восприятии происходящего на экране, тогда как звук, разговор лишь создают языковые барьеры между африканцами, препятствуя межафриканскому диалогу»[8].

Заметим, что приоритет визуального начала характерен был для первого этапа биографии кино Перу, Вьетнама, Кубы и ряда других стран.

Перуанский режиссер Федерико Гарсиа рассказывал на международной встрече, посвященной 60-летию советского кинематографа: «Перуанцы — небольшой по численности народ. К тому же процент неграмотных в южных Андах необычайно высок. Также необычайно высок процент населения, которое говорит только на наречии кечуа (люди этого племени некогда были хозяевами южной части Анд). Можно понять, что в этих условиях привычные средства массовой коммуникации и средства массового общения могли бы привести нас к провалу»[9]. Вот на каком уровне рассматривается визуальность: успех или провал в общении с народом, в его просвещении и сплочении!

Естественно, что в молодых кинематографиях автором фильма на первых порах был оператор, он же выступал чаще всего и в роли режиссера. Сценарист был редкостью чрезвычайной. Однако со временем положение изменилось. Эсфирь Шуб, создававшая из фильмов фильмы, уже в ранних своих работах обратилась за помощью сначала к консультанту по историческому материалу (М. Цейтлин), потом к писателю (С. Третьяков). С появлением звука союз со сценаристом становится все более настоятельным, жизненно необходимым условием: фильм «Испания» Шуб снимала по сценарию Вс. Вишневского. На «Мосфильме» мне посчастливилось быть редактором «Испании». Свидетельствую: это был союз равноправных. Фильм оставался единым целым, отражавшим позицию, творческий облик Шуб. Но авторское начало этим не исчерпывалось: картина была детищем и Вишневского, и героев-операторов, снимавших на полях сражений — Кармена, Макасеева и других. В кинолитературе, в ходе кинематографических дискуссий полиавторство фильма оценивают — не так уж редко — с точки зрения престижа: не умаляет ли сие роли режиссера? Не думаю чтобы достоинство Станиславского страдало от того, что он ставил пьесы Чехова, Горького, Вс. Иванова или Булгакова, а достоинство Мейерхольда принижалось обращением к драматургии Гоголя, Третьякова или Вишневского. Такая постановка вопроса и в голову не придет театроведам. Увы, в кинотеории и критике подобное возможно. Прошу извинения у читателя за этот полемический пассаж в адрес непоименованных оппонентов, но он, как мне кажется, необходим; чтобы верно осветить процесс дифференциации профессии, подтверждаемый и фильмами последнего Ташкентского фестиваля.

В игровом кино разделение профессий ни у кого не вызывает удивления. Вот некоторые примеры из ташкентской программы. Сценарий «Утренней звезды» (КНДР) написал драматург Ри Дзин У, поставил картину режиссер Ю Ёнг Ман; сценарий «Земли» (Вьетнам) принадлежит Ань Дык, режиссер фильма — Нгуен Хонг Шен; индийский режиссер Т. С. Нагабхарана, экранизировавший роман Р. К. Нарайяны «Банкир Маргайя», выступил и как драматург, и как постановщик; в фильме «Да здравствует юность!» (КНР) соединились усилия автора сюжета Ван Мена, автора сценария Зуан Ксиана и постановщика Хуан Шуцинь.

Правда, есть режиссеры, обладающие талан-

[8] «Киноискусство нового мира». М., 1981, с. 35.
[9] Там же, с. 99.

том драматурга — таков, к примеру, Кането Синдо. Закономерно и соавторство сценариста и режиссера, когда оно вызвано творческой потребностью. Но все эти варианты не отрицают наличия разных стадий создания фильма, каждая из которых обладает производственной и эстетической самостоятельностью (написание сценария, съемки, монтаж), что и делает закономерным полипрофессионализм в кинематографе, полиавторство кинопроизведения. Поучительно проследить в этой связи творческий путь режиссера Фумио Камеи [10].

Школу кинематографического образования Камеи начал проходить в Советском Союзе. В 1929 году во Владивостоке он посмотрел немой фильм режиссера Тасина «Ночной извозчик», который произвел на него большое впечатление. Потом последовали «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Шанхайский документ». В Ленинграде, где он два года учился, Фумио общался с Козинцевым, Юткевичем, Эрмлером. Здесь сложились его кинематографические симпатии и антипатии, сформировалось четкое антиимпериалистическое, свободолюбивое самосознание

Свой путь в искусстве кино Камеи начал как а в т о р фильма, не зная разделения на профессии. В милитаристской Японии, свидетельствует Ямада, выражать запретные идеи словами — титрами или дикторским текстом — было невозможно. Впрямую — через слово и действие — выразить на экране протест против войны означало обречь фильм на запрещение. По мнению Ямады, образность в революционном советском кино была настолько красноречива, настолько ясно подсказывала способ передачи всеобъемлющего смысла борьбы, сущности явлений — путем сочетания и подбора соответствующих кадров, что Камеи понял: было бы непростительно не использовать теорию монтажа советского кино [11].

«Большой вопрос», режиссер Мохамед Шукри Джамиль (Ирак)

На примере Камеи мы вновь убеждаемся в том, что авторство фильма, его эволюцию невозможно понять вне социальной реальности.

В игровом фильме «Война и мир», поставленном Камеи в 1947 году вместе с Сацуо Ямамото, использованы драматургические структуры «Обломка империи». Однако и Камеи, и Ямада неправы, когда утверждают, что картина сделана под влиянием только Эрмлера. Ведь основное решение образа солдата, потерявшего память, было найдено и разработано сценаристкой Катериной Виноградской. Именно в сценарии режиссер Эрмлер и блестяще исполнивший главную роль Федор Никитин нашли ключевые позиции и живую материю образного решения. В японском фильме драматургия Виноградской — Эрмлера — Никитина обрела свое собственное лицо. В те времена, когда «Обломок империи» впервые вышел на экраны, режиссера упрекали в пристрастии, как тогда писали, к «биологиз-

[10] Последующее изложение автор основывает на исследовании Кадзуо Ямады «Традиции японского прогрессивного кино и советское киноискусство», опубликованном в сб. «Киноискусство нового мира», и на собственных впечатлениях от просмотра некоторых работ Фумио Камеи.

[11] «Киноискусство нового мира», с. 143.

му», подразумевая натурализм некоторых кадров. То, что мы увидели в фильме «Война и мир», несколько смутило нас, участников творческой встречи с японскими мастерами, своим гораздо более откровенным и масштабным натурализмом: сцены избиения солдат в казармах поражали обилием крови, страданий людей, ставших жертвами милитаристского угара. Дать полное объяснение избранной режиссерской интерпретации материала в «Войне и мире» было трудно. Тогда я спросил режиссера, чем вызвана такая стилистика картины; он ответил: «В вашей стране запрещена пропаганда войны. В нашей же она ведется, и довольно активно, определенными кругами. Современная японская молодежь не представляет себе, что такое война, что такое солдатская жизнь, какую ей готовят новые милитаристы. Поэтому мы прибегаем к ударным средствам воздействия на чувства зрителей».

Привожу этот пример, чтобы подчеркнуть следующее положение: использование драматургической модели, не только не принадлежащей постановщикам, но даже и перенесенной из кинематографии другого народа, нисколько не умаляет авторской режиссерской самостоятельности и приоритета, но, напротив, порой помогает их более полному выявлению в соответствии с социальными и национальными условиями данной страны и определенными задачами искусства. С этой точки зрения, японская картина «Война и мир» — авторская картина.

Почему авторское кино необходимо оценивать в социальном, идеологическом, эстетическом и производственном ракурсах одновременно? Для того чтобы опровергнуть одностороннее, обедненное представление об авторстве в кинематографе, распространенное, как подчеркивалось выше, относительно широко. Ошибка — в самой грубой схеме: авторское кино — это когда один человек пишет сценарий, режиссирует и по возможности сам же снимает. Возникает вопрос: ну а если у этого единоличного автора нет литературного дарования, а есть только режиссерское? Или, скажем, есть литературно-драматургическое, но он плох как постановщик? Если он отличный оператор, но не в состоянии режиссерски выявить внутренние драматургические связи между кадрами, эпизодами, смену ритмов и так далее?

Разумеется, есть уникальные дарования. Чаплин писал сценарии, снимался, был режиссером и даже композитором своих фильмов. Полемизировать в подобных случаях нет нужды. Но ведь беда, коль сапоги начнет тачать пирожник. Сколько случаев, когда прекрасный режиссер не владеет диалогом, не является кинописателем, но все же пишет сценарий. Обычно плохой... Или кинодраматург, отчаявшись найти постановщика-единомышленника, становится любителем — в самом дурном смысле этого слова — в области режиссуры...

В кино возможно моноавторство, когда, например, режиссер-оператор вводит нас в мир неизвестных или малоизвестных событий, жизненных связей, конфликтов, как в фильме «Лаборатория войны». Сюда же я бы добавил скромную, но впечатляющую, познавательно ценную картину «Босые ноги Никарагуа» (какое прекрасное название!) и фильм «Профили Мексики» — о трагической судьбе мексиканцев, проживающих в США и не желающих быть париями: «колония» внутри «метрополии» отстаивает право на самостоятельность, человеческое достоинство!

Новые миры открывают нам и другие моноавторские фильмы. Назову чилийскую ленту «Борьба продолжается»; «Кинокамеру Африки» — поучительный обзор двадцатилетней истории африканского кино, созданный в Тунисе; кубинский фильм «Гренада: взлет мечты», «Грязный медный грош» — о жизни австралийских аборигенов...

Обращаясь к проблеме авторского фильма, нельзя оставаться в шорах одних только эстетических оценок: кругозор сужается...

По большому счету речь идет о способности кино овладевать экрановосприятием зрителя, вести его за собой, радовать, обогащать, о способности кино стать действенным средством материализации самосознания народов.

«Да здравствует юность!», режиссер Хуан Шуцинь (КНР)

Эффективная контрпропаганда, направленная против опытнейших сил реакции, не ограничена задачей опровержения лжи. Контрпропаганда — частица главного назначения искусства кино, различных его видов и жанров: вести наступление по всему параметру возможностей экрана, охватывая все стороны жизни и справедливой борьбы народов.

Это обстоятельство умело учитывают наши противники. Разве редкость, когда поставщики идеологически вредной или откровенно коммерческой кинопродукции предлагают свой пошлый, глупый, аморальный опус в привлекательнейшей оболочке, учитывая психологию, настроенность, ожидания зрителя, а авторы фильмов, продиктованных благородными побуждениями, косноязычны, назойливы и попросту скучны! Эта проблема — общая для кинематографий разных возрастов и опыта, как представленных на Ташкентском фестивале, так и не представленных.

Невиновность героя

Конфликты в искусстве порождаются временем. Эстетические формулы также должны принадлежать реальности, отвечая строю мышления художника, чувствующего свое время.

Творческая практика вызвала к жизни новую драматическую ситуацию, назовем ее — «невиновность героя». Вот как это может выглядеть.

Герой, не совершивший никакого проступка, оказывается в центре драматических событий. Переживает потрясение, становится перед лицом неразрешимой проблемы. В ходе развертывания драматического повествования невозможное становится возможным. Драматургическое разрешение — не обязательно благополучное. Разрешение диктуется логикой эмоционального раскрытия художественной идеи. Важно, чтобы действие вытекало из образного строя, из живой динамики мысли, принадлежащей реальности.

В фильме «Бхуван Шом» Мринала Сена (напомню, что в дни VIII МКФ в Ташкенте была проведена ретроспектива его работ) чиновник железнодорожной службы ищет выход из своего тусклого существования в поездке в деревню.

Это картина, где персонажи все время в пути, на деревенской повозке. Чиновник Шом убегает от одиночества.

Девушка-возница, чиновник, буйвол. Небо и птицы в нем. Просторы природы.

Главную роль исполняет Утпал Датт, знаменитый калькуттский актер и режиссер. На фасаде здания его театра в Калькутте я видел портреты Станиславского, Брехта. Ставился спектакль, навеянный фильмом «Броненосец «Потемкин», — о восстании на корабле английского флота. Утпал Датт оказался достойным союзником Мринала Сена в решении социальных и эстетических задач. Итак, оба они из Калькутты. Впрочем, Мринал Сен не согласен с делением киноискусства по принципу географии. На открытии ретроспективы его фильмов в ташкентском кинотеатре «Искра» он говорил:

«По-моему, нет школы калькуттской или бомбейской. Есть одна школа — исходящая из реальности».

Исходя из реальности, Сен в своей картине не дает определенной развязки. Чиновник, правда, прикоснулся к иной жизни, близкой к природе, но он вернулся к обыденности. К неустойчивости, к требующему перемен существованию. Имеются в виду перемены в интересах новой Индии, освободившейся от иностранной зависимости.

Герой ни в чем не виноват, но повествование драматично, ибо в фильме показана несостоятельность социальных отношений, сохранившихся со времен колониальной администрации.

На протяжении большей части картины мы слышим грохот повозки, на которой отправляется Шом в поисках правды. Временами ее ход убыстряется. Девушка гонит и гонит буйвола, грохот усиливается: прекрасные кадры в движении, передающие состояние людей, свободных от рутины чиновничьей жизни. Вспоминаются строки из Сесара Вальехо: «Грохот повозки, пока она едет медленно, груб и неприятен. Но стоит ей покатиться быстрее, как рождается мелодия» [12].

Мелодия рождается и в фильме «Бхуван Шом», в бытии ни в чем не провинившегося, но ищущего другой жизни человека.

В другой картине Мринала Сена, показанной на фестивале в Ташкенте, «Тихий рассвет» [13], — тоже ни в чем не провинившаяся героиня. ...Многолюдная семья, живущая в большом городе и снимающая помещение в доходном доме. Дочь, молодая девушка, возвращается домой только под утро. Всю ночь семья провела в волнении. Обращались даже в морг. Ужас неизвестности... Наконец, все проясняется: просто девушка опоздала на последний автобус, не смогла позвонить. На этом можно было бы и закончить повествование. Но в действие вступают уродливые отношения, основанные на корысти и ложных амбициях. Владелец дома опасается, что пострадает престиж его «предприятия», если репутация одной из живущих здесь семей окажется под подозрением. Следовательно, семье девушки, которая не ночует дома, надо немедленно убираться. «Убирайтесь!» — другого слова в лексиконе домовладельца не нашлось. Невиновность героини — и снова драма. На экране она выражена с помощью тончайших режиссерских решений. Полутонами, недосказанностями. Акцентом на внутренней жизни персонажей.

Сильное впечатление производит талантливая афганская картина «Побег», сделанная режиссером Абдулой Латифи в ином стилевом ключе, на основе иной драматургии. Начинается она сценой, предвещающей как будто привычное течение событий — в духе традиционных индийских мелодрам: живописная природа, на этом фоне — влюбленная пара, какой-то старик перевозит молодых людей через реку на самодельном плоту. Не случаен этот зачин, в чем вскоре убеждаешься...

Резким, взрывным контрастом — кадры Апрельской революции. Все кадры — документальные. Свержение монархии. Танки на улицах Кабула. Восставший народ. Новая жизнь пугает семью известного, хорошо обеспеченного врача, отца героини, с которой мы познакомились в прологе. Любящие расстаются: девушка остается с отцом, не принимающим

[12] Вальехо С. Избранное. М., 1984, с. 189.

[13] Более точный перевод названия фильма — «День как день»

«Банкир Маргайя», режиссер Т. С. Нагабхарана (Индия)

происшедших в стране перемен, ее жених уходит воевать с контрреволюцией. Врача и его семью уговаривают перебраться через границу, чтобы эмигрировать в Америку. Переход границы устраивают за громадные деньги какие-то темные личности. По дороге, уже неподалеку от границы, беглецов грабят бандиты. Гибнет маленький внук врача. Страшная буря в горах! Все вокруг тонет во мгле. Идущие в неизвестность, потерянные и растерявшиеся люди, они совершили неверный и роковой шаг... Традиционная драматургическая конструкция ленты обретает жизненно достоверное, психологически убедительное наполнение. Работа афганских кинематографистов чем-то напоминает фильм «Ночной извозчик», пьесу «Разлом», но «Побег» — вполне самостоятельное произведение, и, как мне кажется, ему суждена долгая жизнь в искусстве.

Невиновность героя как плацдарм для развертывания драматургии политического фильма присутствует в картине КНДР «Утренняя звезда»... Девушка с Севера подозревает своего жениха в том, что он, работая в тылу марионеточной армии, перешел на сторону врага. Но он просто маскируется. Он — герой, достойный уважения. Хорошо решена сцена встречи героини с дорогим ей человеком, в чьей честности она усомнилась. В разведчике, с которым ей поручено вступить в контакт после того, как будет назван пароль, она узнает любимого...

Плодотворной видится мне исходная драматическая ситуация китайской картины «Да здравствует юность!» Выразительны лица девушек-школьниц, которым скоро предстоит вступить в самостоятельную жизнь. Они держат экзамен на человечность и взаимопонимание. Одна из учениц пережила тяжелую душевную травму. Девушка рассказывает соученицам о том, что с нею случилось несчастье, и отзывчивость подруг помогает ей преодолеть отчаяние. Сцена решена очень тактично, психологически точно. В этом фильме подкупают душевная, чистая и светлая атмосфера, его глубокая человечность.

Значительной представляется мне иракская картина «Большой вопрос», посвященная борьбе с английским колониальным господством в Ираке в 20-е годы. Высокий уровень режиссуры (постановщик Мохамед Шукри Джамиль) и четкая драматургия отличают эту ленту. На экране возникает коллективный портрет борющегося народа и коллективный портрет английской администрации, не усту-

пающей своих обреченных позиций. Это поединок исторической правоты народа, отстаивающего свою независимость, и исторической неправоты колониализма. Классовые, политические позиции размежеваны бескомпромиссно, однозначно. Но каждый характер ярок, индивидуален. «Большой вопрос» — масштабный, эпический фильм, яркое подтверждение возросшего уровня кинематографической культуры новых, самостоятельно развивающихся кинематографий.

●

Ташкентский международный фестиваль — это праздник прогрессивного киноискусства и демонстрация солидарности передовых художников трех континентов. И одновременно на ташкентском экране возникает широкая панорама эстетических поисков и открытий.

Настоящие заметки — лишь частица того богатого и разнообразного содержания, которое уносишь с собой после просмотров. Мировой кинематографический процесс представлен в Ташкенте своими новыми гранями. Крупное общественно-политическое событие в культурной жизни народов Азии, Африки и Латинской Америки, представительный форум, состоявшийся в нынешнем году в столице советского Узбекистана, является еще и важной вехой на пути дальнейшего развития нестареющего искусства экрана.

Л. Мельвиль

Друзья и недруги советского кино

Рождение советского многонационального кинематографа, важнейшие этапы его становления и развития, всегда вызывали огромный интерес творческой общественности Запада. В работах Леона Муссинака, Жоржа Садуля, Джея Лейды, Умберто Барбаро, Айвора Монтегю всегда подчеркивалась мысль о художественной уникальности этого феномена мировой культуры.

«Советское кино — первое в истории свободное искусство, в основе своей политическое. Это первый кинематограф, творцы которого сознательно относятся к собственной деятельности, задумываются над средствами кино, над его эстетической и идеологической функциями, над его воздействием на зрителя, не почитая величину кассовых сборов за единственный критерий достоинств фильма», — писал французский критик Бартелеми Аменгуаль О влиянии, которое оказало советское кино на мировой экран, писали Марсель Мартен, Гуидо Аристарко и многие другие критики и киноведы [1].

Конец 70-х — начало 80-х годов стали периодом особенно широкого интереса со стороны западной общественности как к истории, так и к современному состоянию советского многонационального кинематографа. Недели, ретроспективы и фестивали советского кино, открытие в Париже, Мюнхене, Нью-Йорке кинотеатров, специализирующихся на показе советских картин, — все это сегодня стало традицией, еще раз подтверждающей плодотворность и взаимовыгодность культурного обмена в области искусства.

Значительно увеличился удельный вес материалов о советском кино в западной печати; к

[1] См.: «Киноискусство нового мира». М., 1981

изучению его все чаще обращаются киноведы и кинокритики различных эстетических и политических воззрений.

Своеобразным толчком к этому послужил фестиваль советского кино, проведенный в итальянском городе Пезаро в 1980 году. Можно с уверенностью сказать, что не только все итальянские газеты и журналы, но и мировая кинопечать живо откликнулась на этот фестиваль, высоко оценив представленное на нем многообразие проблем и творческих почерков, профессиональное мастерство художников всех республик и поколений[2].

Статьи и материалы о советском кино сегодня регулярно печатают не только специальные кинематографические издания (такие, как «Чинема нуово», «Чинефорум», «Позитиф», «Синема», «Имаж э сон», «Верайети», «Сайт энд саунд» и др.), но и многие влиятельные общественно-политические и общественно-художественные журналы разных, а подчас и противоречивых направлений: «Эспрессо» и «Панорама» (Италия); «Тайм», «Ньюсуик», «Комментари» и «Партизан Ревью» (США); «Фигаро» и «Экспресс» (Франция) и другие. Появился и ряд критиков, пишущих о нашем кино постоянно, таких, например, как Буттафава в Италии, Симан и Навай во Франции, Холлоуэй и Гренье в США.

Вместе с тем эта позитивная тенденция вызывает противодействие сил, которые не заинтересованы в культурном обмене. Нередко делаются попытки использовать советские фильмы в соответствии с пропагандистскими целями, конструируя своеобразную область «совегологии от киноведения». Если для большинства знакомство с советским кино становится открытием нового художественного мира, то другие рассматривают картины, получившие доступ на западный экран, как повод для очередных измышлений в духе «холодной войны».

Примером того, как киноведение и кинокритика могут быть пристегнуты к пропагандистскому аппарату, служит издание и широкая реклама книги Миры и Антонина Лим «Самое важное из искусств. Восточноевропейское кино после 1945 года»[3], выдержавшей уже несколько изданий в США, Великобритании и некоторых других странах.

Книга Лим — это прежде всего аннотированный фильмографический справочник, содержащий обширную информацию о кинематографиях Советского Союза, ГДР, Чехословакии, Польши, Югославии, Болгарии, Румынии, Венгрии начиная с послевоенного периода. Это обстоятельство способно привлечь к нему всех тех на Западе, кто интересуется социалистическим киноискусством. Однако при определенной информационной ценности эту книгу отличает глубокая идеологическая и политическая тенденциозность, буквально пронизывающая все ее содержание. Чутко уловив возросший интерес западной публики к советскому кино, и издатели, и авторы пытаются подчинить этот интерес вполне определенным идеологическим целям. Реклама их труда продолжается в западной прессе по сей день. Лондонская газета «Таймс» назвала его «самой важной книгой за последние годы», потому что в ней, по мнению рецензента, содержится «история репрессий в отношении киноискусства». Американский журнал «Нью рипаблик» порекомендовал прочитать эту книгу даже тем, кто специально не интересуется кино, — потому что она якобы представляет собой «хронику того, что случается с искусством в условиях диктатуры»...

Главная идеологическая установка авторов этого издания такова: всякое художественное творчество они, совсем в духе фрейдизма, расценивают как проявление «подавленной политической и социальной энергии». Именно поэтому истинным искусством для них оказываются лишь те фильмы, которые они стараются подверстать под «искусство протеста», которое, как они пишут, бунтует против всех и всяческих политических авторитетов и государственных устоев. Этот идейный посыл, удивительным образом напоминающий посту-

---

[2] Подробнее об этом см. в статье О. Бобровой «Советское кино глазами итальянцев» («Искусство кино», 1980, № 12).

[3] Liehm M. and A. The Most Important Art. Eastern Europian Film After 1945. Berkeley Univ., 1981.

латы распространенной в свое время в западном искусствоведении «эстетики разрушения», оборачивается сугубо формальным и, добавим, ложным критерием, в соответствии с которым художественное произведение и, в частности, фильм, не содержащий для Лим элемента «протеста», к подлинному искусству не причисляется.

Социологическое киноискусство и, прежде всего, советское кино под пером Лим превращается всего лишь в послушный инструмент пропагандистского воздействия, лишается всякой художественной специфики. Авторы всеми способами стремятся доказать, что высшие достижения советского кино были возможны лишь тогда, когда ему удавалось преодолеть диктат навязанной ему пропагандистской функции. Для выполнения этой ложной идеологической задачи у авторов остается лишь один путь — путь искажения логики развития советского и восточноевропейского киноискусства, когда создателям фильмов приписываются некие скрытые побуждения творчества, «потаенные» мысли и желания, а их произведениям — несвойственный смысл и содержание.

В соответствии с той же методологической установкой Лим прибегают и к другим спорным тезисам, представляющим собой не что иное, как затасканные идеологические стереотипы, такие, например, как безоговорочное противопоставление «таланта» и «власти», «искусства» и «пропаганды». В результате плодотворный процесс рождения и мужания национальной кинопромышленности в странах социализма объявляется первым шагом к подчинению кинематографа функциональным интересам государства.

Даже поиски в области форм, предпринимаемые отдельными художниками, согласно логике авторов книги, приобретают в таких условиях подрывной политический характер. Императивы пропаганды становятся непреодолимым препятствием на пути творчества и сводят произведение киноискусства всего лишь к набору статичных и искусственных символов, якобы представляющих собой воплощение принципов социалистического реализма, навязанных кинематографу властями. Социалистический реализм предстает в книге Лим как лубок, лакированные картинки, ничего общего не имеющие с подлинным искусством.

И это говорится о кинематографе, у истоков которого стояли Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, о кинематографе, давшем в 30-е годы «Чапаева», трилогию о Максиме, «Мы из Кронштадта», а в послевоенный период «Судьбу человека», «Балладу о солдате», «9 дней одного года» и многие другие фильмы, обогатившие мировую культуру.

Мира и Антонин Лим не только не скрывают, но, напротив, постоянно акцентируют, что относятся к кинематографу прежде всего как к определенному политическому и идеологическому феномену. Однако положенные в основу такой концепции политические и идеологические стереотипы деформируют и извращают реальную картину. Лим склонны к искусственной, примитивной и тенденциозной политизации явлений социалистического киноискусства, в результате чего рождаются однобокие агитационные штампы в оценках фильмов. Так, на словах выступая против утилитарно-пропагандистского подхода к искусству экрана, авторы книги в действительности выхолащивают его художественное, эстетическое содержание, обедняют и извращают его.

Как видим, умозрительные и тенденциозные схемы господствуют в книге Лим. И все же следует повторить, что объективное содержание книги шире этих схем. Складывается впечатление, что подчас, словно независимо от желания авторов, взламывая искусственные рамки концепции, реальное многообразие социалистического киноискусства прорывается к читателям, наглядно демонстрирует огромный творческий потенциал художников нового мира. В книге собран материал, показывающий становление, эволюцию и укрепление кинематографа в СССР и других социалистических странах, который, преодолевая трудности, развивается мощно и поступательно.

По своему идейному содержанию и направленности книга Лим занимает особое место в киноведческой литературе Запада последних лет. Как и прежде, сегодня трудно, пожалуй,

даже невозможно найти критика или историка кино, который не давал бы самых высоких оценок советской киноклассике, в первую очередь произведениям, сделанным в 20-е годы и причисляемым западным киноведением к шедеврам не только советского, но и мирового киноискусства.

Журнал «Тайм», посвятив статью советскому кино, признает, что оно достигло небывалых высот в творчестве Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, превративших «киноигрушку» в «утонченное искусство», поразившее весь мир и ставшее орудием могучего идейного воздействия. То же пишет и американский критик Ричард Гренье, регулярно выступающий на страницах журнала «Комментари». В статье, озаглавленной «Советская «новая волна»[4], он называет 20-е годы периодом небывалого подъема молодого советского киноискусства.

Следует, однако, отметить, что совсем недавно стали появляться и новые «интерпретации» этого периода. Так, например, в статье «Сергей Эйзенштейн. Карьера в кино. Редкий взгляд на русского режиссера за работой» американский критик Тэд Перри, в целом соглашаясь с высокими оценками творчества Эйзенштейна, пытается рассмотреть его работы, используя аппарат психоанализа. В своей статье Перри старается доказать, что в основе фильмов Эйзенштейна лежит последовательное утверждение идеи жестокости. «Идея жестокости была основной как в жизни Эйзенштейна, так и в его картинах»[5], — пишет критик, перечисляя в подтверждение своей мысли знаменитые эпизоды его лент...

Другой мотив, получивший в последнее время распространение в западной кинокритике, характерный, кстати, и для книги Лим, по сути дела сводится к попыткам дискредитировать советское киноискусство, трактуя его как пропагандистский придаток политической власти.

Схематизм и искусственность подобных суждений легко опровергаются непредвзятыми оценками тех художников и критиков на Западе, которым не мешают идеологические шоры. В статье «Подлинная власть зримого мира» американский режиссер Лео Гурвиц писал: «Главная особенность советских фильмов заключается в их удивительном жизнелюбии, в электризующей энергии реальности, которую они излучают. Этот заряд реализма чувствуется, конечно, и в отказе от стремления «обольщать», «угождать», и в отсутствии фальши, мелодраматичности, но прежде всего — в изображении реального человека в реальных обстоятельствах»[6].

Подобные оценки советского кино в западной печати сейчас не редкость, именно поэтому в качестве контраргументов наши противники вынуждены все чаще прибегать к апробированным клише и стереотипам из арсеналов «советологии».

Прежде всего это касается темы ограничений, которые якобы постоянно чувствуют на себе советские кинематографисты, отсутствия в СССР свободы творчества. Тема эта явно почерпнута из «советологии» и перенесена на материал кинематографа. Речь здесь идет о приемах «интеграции» художников в политическую систему, сочетающих, по утверждениям западных «специалистов», «прямую репрессию» с «подкупом». Причем журнал «Тайм»[7], скажем, даже не обременяет себя поиском каких-либо доказательств и аргументов.

Признав, например, тот факт, что с первых дней Советской власти кино в нашей стране было окружено заботой и вниманием, что это в огромной степени способствовало его развитию, «Тайм» сразу же декларирует: «Всякое бракосочетание искусства и государства требует верности и лояльности». А это, по мнению автора статьи, уже не может не быть тормозом для подлинного искусства.

Характерно, что если советское кино 20-х годов рассматривается как высокий художественный образец, то лучшие произведения современного советского киноискусства даже в положительных статьях некоторых западных

---

[4] Grenier R. A Soviet New Wave. — "Commentary", 1981, July, p. 62.

[5] Perry T. Sergei Eisenstein. A Carrier in Pictures. Rare Glimpses of the Russian Director at Work. — "American Film", 1983, vol. VIII, p. 49.

[6] Hurwitz L. Il vero potore del universo visivo — "Cinema nuovo", 1978, N 254, p. 22.

[7] "Time", 1981, 20 of April.

киноведов предстают лишенными самостоятельности. Кинокритики принижают их значение, сводя его к фиксации отголосков идейно-художественных процессов, происходящих в кинематографе Запада. Автор уже упомянутой статьи в журнале «Тайм» пишет: «Так или иначе, сегодня лучшие советские фильмы, независимо от их содержания, выглядят и воспринимаются как лучшие европейские фильмы». Похвала эта звучит по меньшей мере странно, поскольку опирается на сознательное игнорирование глубоко своеобразного содержания советского кинематографа в целом и отдельных советских фильмов в частности. Под маской комплимента, который снисходительно бросает американский журнал, в действительности скрывается явное стремление к принижению художественных завоеваний нашего многонационального киноискусства, забвение или сознательное искажение того факта, что каждая республика в СССР вносит свой оригинальный вклад в развитие советского кинематографа, превращая его тем самым в уникальный феномен мировой культуры.

Очевидно, что миф о превосходстве Запада становится серьезным препятствием и для плодотворных связей в области культуры, и для объективного анализа достижений советского кино — как его прошлого, так и его сегодняшнего дня.

В 1981 году в сборнике «Фильм 81», изданном в Италии и посвященном современному состоянию мирового кинематографа, была опубликована статья итальянского кинокритика Джованни Буттафавы «СССР: прославления, достижения, долг»[8]. На этой статье стоит остановиться подробнее, так как в ней нашли отражение многие особенности, характерные для освещения советского кино в западной печати.

В качестве отправной точки для своих умозрительных и достаточно противоречивых построений Буттафава берет картину Александра Митты «Гори, гори, моя звезда». Сведя живое и образное содержание фильма к крайне упрощенной схеме, критик превращает ее в некую инструкцию, которая, по его мнению, объемлет все нынешнее состояние советского кино. Вот что он пишет: «В смятении гражданской войны и в условиях новой социалистической реальности работают три художника, каждый в русле своей эстетической концепции и в соответствии со своими этическими критериями. Один из них — энтузиаст, певец социалистических масс, он выступает за дидактическое, зажигающее искусство — искусство оратора и трибуна. Второй — гениальный художник, творящий по наитию в отдалении от людей, не произнося ненужных слов. Он несомненный индивидуалист и чистый художник даже тогда, когда высекает рабочих и рисует серпы и молоты. Третий художник (он кинематографист) заботится только о коммерческой стороне дела и стремится к тому, чтобы как можно более выгодно продать свое творение, которое он по-хамелеонски приспосабливает к идеологическим и политическим веяниям». Эти три образа Буттафава пытается истолковать как символы трех главных направлений, по которым шло развитие нашего искусства в 70-е годы.

Буттафава, несомненно, осведомленный киновед, собравший обширный материал по истории и современности советского кино. Однако слепая верность избранной схеме превращает содержание его работы в невнятицу.

Одни и те же советские режиссеры часто непонятным образом фигурируют одновременно среди художников полярных направлений — и тех, чье творчество отнесено к «прославляющей пропаганде», и тех, кто работает в «авторском кино».

Строго говоря, западные критики пользуются разными терминами и понятиями для характеристики произведений советского киноискусства, которые, по их мнению, выделяются из «пропагандистского» направления. Так, наряду с понятием «авторского кино», а весьма часто и дополняя его, используется понятие «новой волны» в современном советском кинематографе. В это определение, по сравнению с термином «авторское кино», вкладывается более четкое социальное содержание, выходящее за рамки «авторского» видения мира.

---

[8] "Film 81". Milano, Feltrinelli, 1981.

Мишень Симан, например, в своей статье «Из Ленинграда в Ташкент — к открытию советского кино» («Экспресс», 1977, № 1369) говорит в этой связи об «исканиях нового поколения советских кинематографистов, стремящихся отразить сомнения и противоречия эпохи. Так появляется волна фильмов, говорящих о некоммуникабельности, рассказывающих о маргинальных типах, бродягах или о бытовых аспектах повседневной жизни. Место идеального героя эпопей прошлых лет занимают сложные вопросы, психологические изыскания, нюансы и прежде всего желание дать возможность своему зрителю подумать над увиденным и сделать собственные выводы».

По мнению Буттафавы, к такому типу фильмов можно отнести те картины Глеба Панфилова, которые посвящены «официальной тематике». Скажем, фильм «Прошу слова», который, по его мнению, с одной стороны, затрагивает темы, характерные для «пропагандистского направления», но, с другой — дает им нетрадиционную трактовку. Итальянский критик называет это «периферией» Великих Тем»...

В рамках «новой волны» и в непосредственной связи с «авторским кино» западные критики иногда рассматривают и так называемое «интимное» направление в советском кино, представленное, как они считают, прежде всего творчеством Евгения Габриловича. Главным объектом изображения в «интимном кино» является любовь, которая трактуется как спонтанное чувство, не поддающееся рассудочному контролю и не укладывающееся в те или иные «идеологические нормы». Важнейшим отличием такого рода любовных историй является конфликт между личным и общественным («Объяснение в любви» Ильи Авербаха, «Слово для защиты» Вадима Абдрашитова, «Сто дней после детства» Сергея Соловьева и другие).

Таким образом разными терминами камуфлируется одно и то же: желание локализовать естественные процессы развития советского кино, представить многие его неоспоримые достижения, как исключения из правила. Правила, заметим, навязанного буржуазным киноведением, упрямо игнорирующим богатство мироощущения, органично присущее советскому кино.

Так, понятием советской «новой волны» западная критика соединяет фильмы «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова и «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Никиты Михалкова.

«Может быть, это и не такой удивительный сюрприз, каким был спутник, но все же сюрприз, — пишет о фильме «Москва слезам не верит» кинокритик Ричард Шикел в журнале «Тайм» от 20 апреля 1981 года. — Как-то странно видеть, что в Советском Союзе много хорошо одетых женщин, которые делают успешную карьеру и занимают ответственные посты и которые в одинокие вечера задаются вопросом: куда же делись сильные, благородные и интересные мужчины? И, конечно, немногим на Западе пришло бы в голову, что именно в советском кино появится первая настоящая милая и романтическая комедия о феминистских устремлениях». По мнению Ричарда Шикела, фильм Меньшова выдержан в духе «сдержанного реализма», что делает его убедительным и правдивым.

Аналогичным образом Ричард Шикел оценивает «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», хотя и считает, что это «не сюрприз». «Если бы не русские сделали хорошую экранизацию по одному из шедевров своего литературного наследия, то кто же?»

Однако есть примеры и совсем иного отношения к двум указанным фильмам. Так, уже упоминавшийся американский критик Ричард Гренье из журнала «Комментари», обращаясь к ним в своей статье «Советская «новая волна»?», делает другие выводы. Прежде всего это касается оценки самих фильмов, их идейного звучания. По мнению Гренье, «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» как бы говорит зрителю, что «советское общество утеряло доброту и гуманность». В результате критик вообще отвергает понятие «новой волны» применительно к советскому кино и заявляет, что речь следует вести не о тех или иных разновидностях социалистического реализма, а о... «социалистическом эскейпизме» (!), появление которого якобы пропустили западные критики.

В работах западных кинокритиков все больше места уделяется такому важному вопросу, как соотношение национального и многонационального в развитии современного советского кино. Кинематографии союзных республик, их история и сегодняшний день, яркий и самобытный вклад в советский кинематограф — все это стало открытием для западной кинокритики в последние годы.

Неожиданностью для многих западных киноведов стало то, что кинопроизводство в Советском Союзе децентрализовано, что в каждой республике есть свои национальные студии. Однако и это находит негативное толкование на страницах западной кинопечати. Вот что пишет, например, Мишель Симан: «Эта культурная политика — плод мессианства первых революционеров и ловкости их последователей, понимавших, что иногда надо идти на уступки, чтобы умерить националистические страсти, — позволяет нынешним режиссерам снимать на своем языке и для своей публики». Таким образом, и здесь не обошлось без инсинуаций. Складывается впечатление, что речь в данном случае идет о чисто этнографической продукции, сделанной в расчете на узкий внутриреспубликанский прокат. Основываясь на подобных измышлениях, конечно же, трудно избежать путаницы в освещении проблем многонационального советского кино. Не удалось избежать ее и Буттафаве. «Есть режиссеры руссифицированные(?), то есть те, кто в своих республиках делают фильмы, которые по своей структуре, драматургии и языку — русские», — пишет он. Другой же тип отношений между национальным и многонациональным в советском кино — это, по мнению критика, путь сохранения самобытности.

Так, например, в трактовке западной критики кинематограф советских прибалтийских республик характеризуется глубинной, потаенной моральной проблематикой и стилистическими поисками, в основе которых лежит северная аскетическая традиция. С другой стороны, украинское поэтическое кино — это, по выражению Буттафавы, «царство поэтического фольклора», истоки которого в кинематографе восходят к творчеству Довженко. Для режиссеров среднеазиатских республик, которые Буттафава называет «великой периферийной зоной», характерен, по его мнению, успешный поиск собственной национальной изобразительной традиции, на которую они могли бы опереться, ведь ислам запрещал изображение человеческого образа в искусстве.

Грузия и Армения занимают, согласно утверждениям западной критики, совершенно исключительное место в советском кино. Так, в лучших армянских и грузинских фильмах, по словам Франсуазы Навай, «присутствует дух народа», они демонстрируют органическую связь с исторически сложившейся национальной культурой. «Укорененность в национальной реальности и открытость миру — вот цель грузинских кинематографистов» [9]

Наконец, нельзя не сказать о том, что в некоторых материалах западной критики ставится вопрос о «препятствиях», которые возводятся на пути «русского кино», в то время как другие национальные кинематографии все же имеют относительную свободу. Ряд западных критиков пытается доказать, что в советском кинематографическом лексиконе само это понятие — «русское кино» — не пользуется поддержкой и популярностью. Один из немногих талантливых кинематографистов, работавших в русле этой традиции, по мнению Буттафавы, — Василий Шукшин.

Таков круг основных проблем, которые затрагивает западная критика, говоря о современном советском кино. Очевиден тот факт, что правда и вымысел переплетены здесь воедино. Подчас зрителю на Западе весьма нелегко разобраться в том, где же в статье объективные оценки, а где измышления.

И тем не менее, показательно все более частое обращение западной критики к достижениям советского кинематографа. Совершенно ясно, что публикация статей о нашем киноискусстве — материалов и правдивых, и явно необъективных, а то и враждебных, свидетельствует о том, что эти достижения сегодня замолчать невозможно.

---

[9] Navailh F. Les cinema Georgien, riche et meconnu. — "Cinema-83", 1983, Mai, p. 26.

Зарубежный фильм на нашем экране

Мирон Черненко

Кафе, казарма, «психушка». Конец света

«ДЕЗЕРТИР» («Циклоп» — «Kiklop»)
По роману Ранко Маринковича «Циклоп». Автор сценария и режиссер Антун Врдоляк. Оператор Томислав Пинтер. Художник Желько Сенечич. Композитор Миленко Прохаска. Производство студий «Ядран-фильм», «Далмация» (Югославия).

Сначала все-таки о романе. Тем более, что советскому читателю он неизвестен, а рассказ о нем немало может прояснить в этой картине. В хаотической, подчеркнуто раскованной ее драматургии. В вызывающей литературности диалогов. В преднамеренной разностильности пластики. В отсутствии видимой логики поведения героев, не героев даже, скорее, персонажей какого-то трагикомического кукольного действа... Тем более, что роман Ранко Маринковича «Циклоп», опубликованный почти два десятилетия назад, был и остается одним из самых значительных произведений югославской философической прозы. Одним из самых сложных «романов идей», сюжет которого определяют не поступки героев, но логика их размышлений, их несмолкающего внутреннего монолога. А точнее сказать, внутреннего монолога самого писателя (расписанного на разные голоса), вспоминающего, сомневающегося, прорицающего, отчаивающегося, надеющегося, перебивающего себя самого, захлебывающегося от обилия мыслей и слов, требующих выхода. Потому «Циклоп» просто взрывается от великого множества этих разнополюсных авторских рупоров, от персонажей, составляющих тот трагический паноптикум довоенного югославского общества, который с таким нескрываемым ехидством и с такой же нескрываемой ностальгией дотошно и безжалостно реконструирует Маринкович, современник и соучастник этих событий.

Тем более, наконец (и это «тем более» уже действительно в последний раз), что в нынешнем кинематографе, и не только югославском, обычно мало привязанном к отечественной литературе и не испытывающем к ней особого почтения при экранизации, нелегко найти другой пример такой подчеркнутой верности первоисточнику, такой уважительной точности в деталях, интонациях, репликах — даже тогда, когда они, казалось бы, никак уж не перекладываются на язык экрана, не поддаются «кинематографированию». Я употребил бы здесь именно этот термин, ибо в процессе трансформации прозаического «Циклопа» в кинематографический «Дезертир» речь идет не об экранизации в привычном смысле слова, но именно кинематографировании — буквальном перенесении на экран литературной образной системы. Особенно это касается тех эпизодов романа, которые разворачиваются в подсознании героя, в его галлюцинациях и иллюзиях, во всем том, что составляет мифологический уровень повествования — ядро размышлений Маринковича о «конце света», о неминуемом наступлении тьмы, о грядущем Циклопе, который символизирует бесчеловечность будущей войны, будущих ужасов фашизма.

Разумеется, перенести все это многоголосие романа на экран, к тому же столь почтительно, если не сказать коленопреклоненно, как это делает обычно в своих экранизациях Антун Врдоляк, было бесконечно трудно. Не случайно на полпути между прозаическим и кинематографическим «Циклопом» режиссер снимает телевизионный сериал, повествовательное пространство которого должно было позволить привольно разместиться всем персонажам Маринковича — богемствующим актерам и поэтам, художникам и журналистам, бродягам и проституткам, офицерам, унтерофицерам и рядовым королевской армии, по-

лицейским и подпольщикам, фабричным рабочим и профессиональным революционерам. Однако и многосерийность, которая кажется обычно панацеей при экранизации эпической прозы (хотя эпичность «Циклопа» особого рода, близкая, скажем, эпичности «Волшебной горы» или «Доктора Фаустуса» — эпичность внутреннего мира, а не внешнего), позволяющая просто нанизывать одну за другой бесчисленные романные ситуации, распространяя проблематику романа вширь, а не вглубь, обернулась потерями.

Многосерийный «Циклоп» утратил почти полностью мифологический характер романа, сохранив свою обыденность, будничность, повседневность его реалистической структуры, его рассказа о последних днях предвоенной Европы, об искусстве на краю мирового катаклизма, перед лицом которого надлежит сделать выбор — даже не для других, хотя бы для самого себя, надлежит принять решение без всяких ссылок на исторические прецеденты, на классическую традицию, на весь тот опыт европейской культуры, который вдруг оказывается беспомощным, по-детски перепуганным, потерявшим ориентиры.

Иначе говоря, все это содержится просто в материи романа, «всеприсутствует» в каждой монаде «Циклопа», вне зависимости от того, насколько важен тот или иной эпизод, насколько существен он для судеб героев, насколько закончен драматургически.

В переводе на язык кинематографа это означало возможность экранизировать роман, что называется, «с любого конца» — с любого эпизода, отбрасывая непереносимое, непереводимое, не укладывающееся в метраж двухсерийной картины. И Врдоляк конструирует кинематографический вариант «Циклопа» из трех, в сущности, эпизодов телесериала, из трех мест действия — начиная с кофейни, в которой собирается загребская богема. Здесь разыгрывает перед посторонними посетителями свой непрерывный «хеппенинг» (пусть тогда, в сорок первом, еще не существовал этот термин) шутовской хоровод из спившихся журналистов и актеров, из бродячих философов и преуспевающих буржуа; здесь тонет в табачном дыму и парах алкоголя немногое заветное — то, что всерьез, не на публику; здесь появляется после долгого перерыва герой романа Мельхиор Тресич (Франо Ласич), чтобы снова войти в этот мир дутых авторитетов и наивных иллюзий, дешевой романтики и дешевой любви, чтобы снова — будто и не было лет разлуки — услышать те же мнимозначительные монологи и афоризмы, чтобы опять ввязаться в чьи-то мелкие интриги и дрязги.

Впрочем, эта кофейня со странным названием «Дайдам» лишь чистилище, лишь первый круг ада, а все происходящее, или, лучше сказать, услышанное тут — лишь интродукция к главным фрагментам жизнеописания Мельхиора Тресича, один из мотивов картины, к которому Врдоляк вернется еще не раз, чтобы дать своим героям иллюзию безопасности, мгновение передышки. Ибо звуковым фоном их изнурительному самоанализу на людях, «урби эт орби», как любят они повторять кстати и некстати, идет голос Истории, негромко вещающей голосом радиодиктора о том, что происходит на самом деле, что сегодня еще как бы не касается Загреба, «Дайдама», личных проблем и судеб каждого из них: мобилизация в США; в Румынии введен авторитарный режим, председателем правительства назначен генерал, еще не маршал, Антонеску. Но для героев картины все это не более чем реплики каких-то назойливых персонажей, врывающиеся в привычное течение спектакля, что разыгрывается на тесной сценической площадке кофейни.

Однако и потом, когда действие фильма вынесет героя на следующий уровень повествования, когда Маринкович и Врдоляк откроют перед ним вполне реальный мир военной муштры, безграничного принижения человеческой личности — повестка из военного управления все же найдет Мельхиора, в течение восьми лет скрывавшегося от призыва, — мир казармы тем не менее покажется герою еще одним спектаклем, еще одним представлением. Просто разыгрывается он в ином жанре, и ему по ошибке досталась роль,

предназначавшаяся другому актеру. Любопытно, что ощущение атмосферы игры, «невсамделишности», театрального гротеска углубляется в казарменных эпизодах тем очевиднее, чем реалистичнее и подробнее Врдоляк описывает нелепую и оскорбительную муштру, галерею чудовищных армейских типов — параноиков или просто идиотов, с редкой плотностью населяющих каждый полезный метр сюжета. Кажется, словно действие происходит не в философском «романе идей», но в бессмертных «Похождениях бравого солдата Швейка», столь прямое генетическое родство с подпоручиком Дубом и фельдкуратом Кацем обнаруживают и бравый майор, и помешанный врач-полковник, и множество других дегенератов, представляющих предвоенную королевскую армию Югославии. Армейские эпизоды воспринимаются как гротеск, несмотря на то, что в них на экране появляется не просто реализм, но реальность в самом прямом, самом предметном виде — живые, будничные человеческие типы, подробности быта, обстановки, жилья, то есть все то, что отсутствовало вовсе в «кофейных» эпизодах, сценографически выстроенных как бы в декорациях, в выгородках, не только не скрывающих своей театральности, но даже словно выпячивающих ее.

Казалось бы, самое время Мельхиору Тресичу открыть себя этой реальности, выплеснуть вовне метафизический ужас перед жизнью, перед грозящей катастрофой. Ведь приближение ее он чувствует куда острее других — всей обостренностью своей двусмысленной профессии: как поэт и драматург он ощущает будущее в категориях образных, а как критик — в категориях рациональных. Ан нет, он загоняет этот страх еще глубже, в себя самого, он уходит в мир собственных иллюзий, сузившийся, сжавшийся до пределов его «я». Изможденного «я», измотанного армейской голодовкой, армейским «истязанием плоти», иначе говоря, необходимостью напрягаться физически, совершать элементарные человеческие поступки, используя то, что дано ему от природы, но что было невостребовано до сих пор.

Это паническое бегство от реальности, паническое бегство вовнутрь, и тут нельзя не подивиться точности нашего проката, справедливо переименовавшего картину Врдоляка (если, разумеется, вообще следует переименовывать картины). В экранном своем воплощении, лишенный и тени мифологичности, «Циклоп» и в самом деле оказывается «Дезертиром» — триптихом о человеке, скрывающемся не просто от ответственности, но от себя самого, от выводов, которые он страшится сделать из своих собственных размышлений.

И не случайно поэтому военная жизнь Мельхиора Тресича, начавшаяся банальным обмороком, которым он среагировал на густой запах армейской конюшни, естественно и закономерно завершается пребыванием в гарнизонной «психушке», полным и окончательным отъединением от внешнего мира, от Истории. История же время от времени проникает даже сюда, в госпиталь, в психиатрическую одиночку, чтобы напомнить о себе, о том, что грядет, о конце привычного света, каким бы далеким и абстрактным ни казался он Мельхиору здесь, на нарах специзолятора, где уже не отличить симулянтов и дезертиров от настоящих сумасшедших, ибо действительные «психи» старательно имитируют здесь «норму», а симулянты столь же старательно изображают сумасшествие. Где из уст героя, пожалуй, единственный раз на протяжении всей картины, вырывается вопль отнюдь не литературного, но самого что ни на есть будничного, «жизненного» свойства: «Господи, позволь мне поверить хоть одному человеку!».

Казалось бы, на этой пронзительной ноте, на «моменте истины» или, говоря еще более высоким слогом, мгновении иллюминации героя можно было бы закончить жизнеописание Мельхиора Тресича, человека, начисто лишенного контакта с окружающими и с самим собой, прозревшего наконец и готового начать с самого начала реальную живую жизнь. Однако, проведя своего героя по всем трем кругам ада, Маринкович и Врдоляк завершают его странствия в самом прямом и самом

буквальном смысле, возвращая его после всех армейских треволнений в ту же самую кофейню «Дайдам». К тем же самым людям, в тот же самый спектакль, где, кажется, ничего не изменилось за время его отсутствия. Все они — не забудем, что персонажи в большинстве своем люди театральные, — по-прежнему лицедействуют, ведут свои бесконечные монологи, производят свои мазохистские эксперименты над самими собой и близкими, словно разыгрывая какие-то этюды на невесть кем заданную тему. А в это время голос диктора по радио сообщает о том, что война подобралась уже совсем близко, что Белград превращен в руины, что жестокая История уже переступила порог того иллюзорного мира, в котором так трагически удобно и уютно расположили они все свои комплексы, фобии, страхи и сомнения.

И тогда Мельхиор Тресич сделает самый решительный, самый мужественный из всех шагов, которые только могло представить себе его профессионально отточенное воображение. Едва услышав о том, что началась война, он заторопится туда, откуда с таким трудом вырвался совсем недавно, он заторопится — пока не передумал, пока не усомнился, пока не вернулся к нему привычный страх — в военное управление, чтобы пойти добровольцем, волонтером, чтобы быть, наконец, вместе с народом, со всеми в минуту общей невзгоды, общей беды.

Однако История не позволит ему и этого: по трагической иронии судьбы, в ту самую минуту, когда он, кажется, перестал уже быть дезертиром (отнюдь не в будничном, но, напротив, в философском, мировоззренческом смысле слова), растерянный и взвинченный офицер, уже заранее проигравший войну, уже смирившийся с поражением, примет его за самого банального дезертира, скрывающегося от мобилизации, и попытается его задержать. А Мельхиор снова бросится бежать, на этот раз от опасности вполне конкретной, и в последних кадрах картины нам покажут остановившийся на полужесте кадр — героя с нелепо задранными ногами, словно в свободном полете оторвавшегося от земли, повисшего в ожидании того, чем кончится это затянувшееся мгновение.

Этим символическим и все-таки странно оптимистическим (ибо предполагающим альтернативу судьбы) кадром закончится «Дезертир». Закончится фильм Врдоляка, взявший у «Циклопа», наверное, самое главное — судьбу человека перед лицом грядущих исторических катаклизмов, атмосферу «конца света», который впереди, через много лет, мог стать для Мельхиора отнюдь не концом, а началом нового света... новой жизни...

И в этом, мне кажется, состоит еще одно достоинство фильма Врдоляка, уже не имеющее отношения к роману, достоинство, так сказать, чисто кинематографическое. Ибо «Дезертир» (в данном случае будем называть его именно так), вышедший на югославские экраны в восемьдесят втором году, был одной из самых серьезных попыток разобраться в общественных, психологических, идеологических, политических, этнических обстоятельствах довоенной Югославии. Одной из целого цикла картин, рассматривавших и продолжающих рассматривать и поныне ту атмосферу, которая предшествовала краху королевства в мае сорок первого года, предшествовала началу общенародного Сопротивления в июле того же сорок первого, которая действительно стала концом одного и началом другого света здесь, на Балканах, в жесточайшем и драматически неразрешимом, казалось бы, переплетении конфликтов, противоречий и коллизий. Которая, наконец, содержала в себе нечто такое, что позволило объединить в монолитную силу все народы и народности Югославии, двинуть их против иноземных и местных фашистов и победить.

Югославский кинематограф рассматривает эту новую для себя тему в самых различных и даже неожиданных жанрах — от «черной» комедии до «юговестерна». Врдоляк выбрал жанр самый трудный — беспощадный психоаналитический портрет «антигероя», превращающегося еще не в героя, нет, просто в человека, что, наверное, не менее трудно. И задачу свою выполнил.

Синерама

Выпуск «Синерамы», публикуемой в этом номере, составлен на основе анкеты журнала «Искусство кино», распространенной среди участников и гостей VIII Международного кинофестиваля в Ташкенте. Анкета содержала вопросы, отвечая на которые, мастера киноискусства трех континентов поделились своими впечатлениями о ташкентском форуме и охарактеризовали некоторые тенденции, проявляющиеся сегодня в развитии ряда афро-азиатских и латиноамериканских кинематографий.

Аргентина

Марио Сабато,
режиссер

С большой гордостью принял я предложение приехать в Ташкент для участия в VIII Международном кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки. Мне довелось дважды побывать на московских фестивалях, а в Ташкенте я впервые. Самая привлекательная черта этого киносмотра, отличающая его от многочисленных кинофорумов Запада, — подлинная демократичность.

Пускай это не покажется парадоксальным, но именно в Ташкенте я смог увидеть картины своих коллег-латиноамериканцев — у нас в Аргентине их прокат очень ограничен. Сильное впечатление произвели на меня многие картины. Например, лента кубинского режиссера Роланда Диаса «Из пушки по воробьям», «Воспоминания о тюрьме» выдающегося бразильского режиссера Нельсона Перейры дос Сантоса.

Мне приятно сознавать, что в Ташкенте я представляю кинематографию, которая переживает сегодня новый творческий подъем. Аргентина вступила в очень важный период своей истории: крах диктатуры и приход к власти демократического правительства. Национальное киноискусство смогло противопоставить военному режиму мощную оппозицию. Несмотря на жесточайшую строгость цензуры, угрозы, преследования, многие кинематографисты Аргентины создавали произведения, пользуясь языком иносказаний и метафор. К ним можно отнести «Время реванша» (1980) и «Последние дни жертвы» (1982) Адольфо Аристараина, «Остров» (1979) Алехандро Дориа. Все мы — и те, кто остался в стране, и те, кто был вынужден уехать в эмиграцию, — стремились своими картинами помочь аргентинскому народу обрести свой собственный голос.

Приход к власти демократического правительства объединил творческих людей, принадлежащих к самым различным партиям. Наше сегодняшнее положение можно сравнить с состоянием только что проснувшегося человека, которому хочется вздохнуть полной грудью. В стране создана атмосфера, позволяющая открыто затрагивать темы, которые до недавнего времени были под запретом.

Несмотря на то, что военный режим привел страну к серьезному экономическому кризису, нынешнее правительство оказывает деятелям культуры большую поддержку, предоставляет им финансовую помощь. Если в 1983 году в Аргентине было снято двенадцать картин, то в этом году запущено в производство уже двадцать три фильма, причем двенадцать постановок осуществляется с помощью государства. Мы верим, что эти картины, обращенные к сегодняшнему дню Аргентины, к ее недавнему прошлому, помогут нам узнать самих себя, понять, что привело нашу страну к военной диктатуре.

Если говорить о других проблемах, волнующих аргентинских кинематографистов, то прежде всего следовало бы сказать о взаимоотношениях национального кино со зрителем. К сожалению, многие фильмы, заслуживающие внимания, не принимаются широкой публикой. Я убежден, что фильм без зрителей существовать не может, и не стоит, на мой взгляд, винить зрителя в наших собственных грехах. Вместо того чтобы судить публику, гораздо важнее, мне кажется, подумать

над тем, что мешает некоторым серьезным произведениям экранного искусства найти отклик в зрительских сердцах. Решение этой проблемы у нас в стране сильно затруднено проникновением в кинематограф транснациональных корпораций, заинтересованных в сдерживании местного кинопроизводства.

Вместе с тем мы знаем, что противоречия эти разрешимы. Мы помним тот короткий период в истории нашего кино — всего полтора года, — когда было создано несколько значительных фильмов, имевших невиданный успех у широкой публики. Снятые между 1973 и 1975 годами картины «Восставшая Патагония» Эктора Оливейры и «Кебрачо» Рикардо Вуличера побили все рекорды проката. В них важные политические, социальные идеи были выражены через судьбы близких, понятных зрителю героев.

Бразилия

Нельсон Перейра дос Сантос,
режиссер

Желание приехать на этот кинофорум появилось у меня давно. Большую радость доставило мне сообщение о том, что на фестивале проводится ретроспективный показ моих фильмов — мне было очень интересно узнать, как воспримет их советский зритель. Картины, включенные в программу ретроспективы, снимались в период бразильского «синема ново», но затронутые в них проблемы и сегодня актуальны для моей страны.

Недавно по экранам Бразилии прошел фильм «Человек, предназначенный для смерти». Показательна история его создания. Работать над этой картиной режиссер Эдуардо Коутиньо, тогда еще совсем молодой человек, начал ровно двадцать лет назад. Съемки прервал военный переворот, один из тех многочисленных военных переворотов, что так часто происходят на нашем неспокойном континенте. Однако режиссер не сдался. Он смонтировал отснятый материал и надежно спрятал негатив до лучших времен. И вот лишь сегодня, спустя много лет, Коутиньо смог вернуться к волновавшей его теме. Он разыскал тех же актеров, поехал в те же места, где снимал два десятилетия назад, и возобновил работу. Эта лента стала, на мой взгляд, одной из лучших среди появившихся в Бразилии в последние годы. И дело здесь не только в ее художественных достоинствах. В этой ленте, как в зеркале, отразился неровный, противоречивый и мучительный путь, пройденный нашей страной, отразилась история бразильского кинематографа со всеми ее взлетами и падениями.

Аналогична судьба моей последней картины «Воспоминания о тюрьме», показанной в Ташкенте. Этот фильм я собрался поставить сразу же вслед за экранизацией романа Грасилиану Рамоса «Иссушенные жизни», но мне, как и Эдуардо Коутиньо, помешали политические события 1964 года.

Картина «Воспоминания о тюрьме» также основана на произведении Рамоса, на его литературных дневниках, в какой-то степени напоминающих «Записки из мертвого дома» Достоевского. Рамос описал свой горький опыт пребывания в бразильской тюрьме, куда он был заключен в 30-е годы по политическому обвинению. В нашем фильме, как и в романе, образ тюрьмы впрямую ассоциируется с образом всего буржуазного государства.

Мне особенно приятно, что эта картина, которую бразильский зритель еще не видел, впервые была показана на ташкентском киносмотре, несомненно одном из самых представительных киносмотров мира. Ведь здесь мы знакомимся с кинематографом, который нам практически неизвестен. Мы, бразильцы, плохо знаем даже работы коллег из других стран Латинской Америки. Эту разобщенность всячески поддерживают США. Преследуя свои империалистические цели, они делают все, чтобы затормозить развитие наших национальных кинематографий, наших творческих контактов.

К счастью, в последнее время нам удалось пробудить интерес зрителей к бразильскому кино, продолжающему традиции самобытной латиноамериканской культуры. Вот уже более полугода в кинотеатрах Рио с небывалым успехом идет фильм

«Жанго», рассказывающий о периоде правления президента Гуларта, свергнутого военными в 1964 году. Для молодого поколения эта картина стала подлинным открытием.

Успеху фильма способствовал подъем политического сознания людей. Сейчас мощные манифестации с участием, скажем, двух миллионов демонстрантов уже никого не удивляют. Народ активен.

Вместе с тем, снимать социальные, прогрессивные картины у нас в стране по-прежнему очень сложно. Несмотря на определенную поддержку государства, мы не способны противостоять экономическим кризисам и засилию американской кинопродукции, составляющей 60 процентов всех фильмов, демонстрирующихся в Бразилии. Положение усугубляется конкуренцией с телевидением, находящимся в руках частного капитала и также делающим ставку на низкопробные американские боевики и сериалы. Лишь совсем недавно, столкнувшись с финансовыми трудностями и недовольством зрителей, бразильское телевидение начало проявлять интерес к киноискусству социалистических стран. Есть надежда, что вскоре наши телезрители смогут познакомиться с советским кинематографом. Я знаю, что во время Ташкентского кинофестиваля компания «Ван Гуардо» приобрела право на показ по каналам крупнейшей телесети «Глобо» нескольких советских картин. Будем надеяться, что этот первый опыт будет иметь продолжение.

Египет

Ахмед Салех,
критик, сценарист

Кино Египта имеет давнюю историю. Первые фильмы были сняты в 1912 году, это были документальные и короткометражные ленты. А настоящий национальный кинематограф зародился в 1927 году, когда началось производство полнометражных игровых картин. Очень долго в нашем кино преобладали музыкальные фильмы и мелодрамы. Острая социально-политическая тематика появилась на экране как отклик на подъем народной борьбы за национальное освобождение и независимость. Пятнадцать лет назад в Египте был открыт Национальный институт кинематографии. С его созданием связано зарождение социального реалистического направления в египетском киноискусстве, обращение режиссеров к жизни и проблемам простых тружеников — крестьян, рабочих. Эта тенденция получила свое развитие в творчестве таких крупных кинематографистов, как Юсеф Шахин, Ахмед Ясин, Абдель Азиз, Ахмед Яхья и других мастеров.

Тема войны и героической борьбы народов стран «третьего мира» становится сейчас одной из самых волнующих и острых тем нашего кинематографа. В скором будущем мы планируем приступить к съемкам фильма об отпоре израильской агрессии 1967 года, о борьбе египетского народа за прогресс и свободу родины. Хотим снять фильм о жизни палестинского народа. Такие ленты должны стать ярким выражением протеста всех прогрессивных сил страны против израильской военщины, свидетельством нашей солидарности со всеми народами, которые добиваются освобождения и полной самостоятельности.

Я работаю главным редактором одной из крупнейших на Ближнем Востоке газет «Аль-Ахбар». У нас есть большой специальный раздел, где печатаются рецензии на фильмы, киносценарии. Кино Египта вышло сейчас на мировую арену — производственные возможности национального кинематографа велики, в стране ежегодно выпускается 50—60 художественных и около 300 короткометражных фильмов. Особое значение мы придаем постановке совместных фильмов, помогающих проводить в жизнь идеи интернационализма. В первую очередь это относится к сотрудничеству с советскими коллегами. Нашим зрителям близки проблемы, которые поднимают ваши художники, ленты из СССР пользуются у публики большим успехом. А в Советском Союзе, как мне известно, популярны картины, снятые египетскими кинематографистами.

На фестивале в Ташкенте я познакомился с рядом очень интересных произведений остросоциального звучания. Это и мексиканский фильм «Нокаут» режиссера Хосе Луиса Гарсиа Аграза, и иракская картина

«Большой вопрос» режиссера Мохамеда Шукри Джамиля. По сути все фильмы, включенные в программу киносмотра в Ташкенте, полностью подтверждают верность прогрессивных кинематографистов трех континентов благородному девизу фестиваля.

Индия

Мринал Сен,
режиссер

Если говорить о ситуации, в которой находится кинематограф моей страны, то придется констатировать. что Индия, обладающая, как известно, самой большой киноиндустрией в мире, продолжает в огромном количестве снимать фильмы, преследующие лишь коммерческие цели. Фильмы, в которых нет места реальным проблемам жизни страны. Создаются, однако, и ленты иного рода — те, в которых авторы стремятся правдиво показать действительность. Начало этому направлению было положено в Калькутте, сегодня такой кинематограф есть и в Бомбее, и на юге страны, все больше появляется хороших режиссеров. Не все из того, что они делают, мне нравится; их видение мира, их понимание современных проблем нередко не совпадают с моим, но я горячо поддерживаю их стремление поднимать злободневные вопросы жизни, честно выражать свои мысли о ней.

И все-таки коммерческий кинематограф, к сожалению, продолжает занимать доминирующее положение на индийском экране. Бизнесмены от кино все еще держат ключевые позиции.

Прогрессивные художники не имеют возможности перейти в наступление, завоевать зрительскую аудиторию. Причин тому много. Мешают региональные различия, неизбежные в такой большой стране, как наша. Мешает телевидение, оттягивающее зрителя от кинотеатров. Мешает и то, что кинематограф зависит от международного рынка, а коммерческие ленты легче прокладывают себе туда дорогу.

Поэтому сегодня особенно важной задачей становится не просто делать хорошие картины, но и создавать для них необходимую систему проката, рекламы — в противном случае у настоящего кинематографа нет будущего, серьезным фильмам очень сложно пробиться на экраны.

Сегодня нет в мире истинного художника, который бы не осознавал, что задача искусства — помогать людям познавать действительность, говорить им правду, внушать чувство уважения к экранным героям.

Что касается моего собственного творчества, то должен сказать, что сейчас я не стал бы делать в точности такие же фильмы, как раньше. Десять лет назад я старался кричать с экрана, обращаться к зрителю с лозунгами и призывами. Так было, к примеру, в фильме «Хор». Сегодня я не могу и не хочу кричать. Меня интересуют внутренние процессы, глубинные — и в обществе, и в человеческой душе. Анализируя их, я стремлюсь как можно более ясно высказать свое политическое кредо.

Реальность, окружающая нас, полна противоречий. Чтобы понять их, помочь их разрешению, нужен пристальный взгляд в существо явлений, в самого себя. Обращаясь к противоречиям, заключенным во мне самом, я говорю тем самым о противоречиях, существующих в обществе. Пробуждая чувство вины в себе самом, я заставляю и других понять, что каждый из нас отвечает за состояние дел в стране. Такая позиция представляется мне наиболее плодотворной для кинематографиста.

В последнее время я много бывал на кинофестивалях, мне хотелось знать, куда движется современный кинематограф, как растут, меняются режиссеры. Из многочисленных фестивальных просмотров у меня сложилось впечатление, что кино в западном мире переживает кризис, художники повторяют себя, делают ленты коммерческие, безликие. Мне думается, что обновление кинематографа в ближайшие годы следует во многом связывать со становлением киноискусства развивающихся стран.

Я знаю, что многие на Западе относятся к кино «третьего мира» снисходительно. Время для подобного покровительственного отношения прошло: это кино заслуживает сегодня не просто интереса, но огромного уважения. И Ташкентский фестиваль вновь это подтвердил.

КНР

Хуан Шуцинь,
режиссер

Известно, что в мире существует огромное количество различных кинофестивалей. И не менее хорошо известно, что на большинство этих фестивалей отбор демонстрируемых фильмов производится по коммерческому признаку. Иначе поступают организаторы ташкентского кинофорума.

Здесь предпочтение отдается лентам серьезного содержания, чьи сюжеты чаще всего почерпнуты из самой действительности и отражают ее характерные черты, состояние современного мира, борьбу народов за справедливость и социальный прогресс.

Поставленный мной фильм «Да здравствует юность!», участвующий в официальной программе фестиваля, это картина, действие которой относится к началу 50-х годов. Она рассказывает о девушках — выпускницах средней школы; мне хотелось передать на экране оптимистическое мировосприятие молодежи того времени, атмосферу жизни в стране, какой она была тридцать с лишним лет назад, проследить ее эмоциональную связь с сегодняшней действительностью КНР.

Надо сказать, что сегодня китайский зритель проявляет гораздо больший интерес к отечественному киноискусству, нежели несколько лет назад. Ныне тринадцать киностудий КНР выпускают ежегодно более ста полнометражных игровых лент разных жанров — психологические драмы, исторические постановки, комедии. Конфликты таких фильмов связаны с явлениями актуальными, их острота идет от жизни, от ее подлинных и требующих разрешения проблем.

Вместе с тем мы хорошо понимаем, что значимость и актуальность темы сами по себе еще не обеспечивают высокий уровень произведения. Нашему кино пока недостает смелости в творческом поиске, совершенства режиссерских и операторских решений, художественности — в широком смысле этого понятия. Вопросы качественного роста все еще остро стоят на повестке дня.

Пребывание на Ташкентском фестивале было для меня не только полезным, но и приятным, я рада, что приняла участие в работе этого представительного международного кинофорума.

Кувейт

Ахмед Касм,
искусствовед

Кино Кувейта зародилось в 60-е годы, когда наша страна обрела независимость. Именно в это время бурное развитие экономики на основе богатых природных ресурсов обусловило быстрый подъем жизненного уровня населения и культуры страны. В условиях английского колониального владычества наш народ практически не имел возможности пользоваться своими национальными богатствами.

Сейчас в Кувейте производятся в основном документальные фильмы. За годы существования нашего национального кинематографа мы выпустили около 250 хроникальных лент. Гораздо сложнее обстоит дело с игровыми фильмами. Недостаточная материально-техническая база кувейтского кино позволяет нам снимать всего одну игровую картину в год.

Документальные фильмы играют заметную роль в деле формирования мировоззрения и подъема культуры всех слоев нашего населения. Наиболее перспективный путь развития национальной кинематографии мы видим в увеличении выпуска картин, решающих просветительские и воспитательные задачи. В нашем кино можно выделить два основных направления. Первое представлено лентами политического содержания, отразившими процесс освобождения нашей страны от власти английских колонизаторов, фильмами о национально-освободительной борьбе других народов нашего региона, в частности народов арабских стран против израильских захватчиков. Например, недавно вместе с палестинскими коллегами нами был снят фильм о трагедии Бейрута.

Сейчас перед нашей кинематографией стоит задача усовершенствовать существующую материальную базу, подготовить новые профессиональные кад-

ры для работы в кино. Темпы, которыми развивается наша страна, позволяют рассчитывать на то, что в ближайшие годы уровень нашего кинематографа приблизится к достижениям мирового киноискусства.

Немало предстоит нам сделать и для воспитания зрителя. Сейчас, к сожалению, публика чаще всего предпочитает развлекательные ленты с музыкой, танцами, песнями, с острой интригой, не требующие серьезной работы ума. Но ведь, скажем, и итальянский неореализм, возникший в 40—50-х годах, тоже не сразу нашел своего зрителя. Неореалисты воспитали его и вырастили. Мы не хотим быть вторичными в своем творчестве. Мы хотим создавать новое кино, исследующее реальные проблемы, открывать новые приемы и методы образной выразительности в киноискусстве.

Ливан

Самир Дарвиш,
директор Национального киноцентра, режиссер

Кинофестиваль в Ташкенте собирает все лучшее, что есть в кинематографии Азии, Африки и Латинской Америки; он проходит на земле великого Советского Союза, и этот факт символизирует глубоко уважительное отношение социалистического государства к передовому экранному искусству.

Если говорить о нынешней кинематографической ситуации в арабском мире, то надо прежде всего подчеркнуть, что в таких странах, как Египет, Сирия, Алжир, Ливан, Тунис, постепенно набирают силу новые, прогрессивные тенденции. Молодые режиссеры — назову Хейри Бишара, Мерзака Алуаша, Тайиба Лухиши, — работающие вместе с признанными мастерами старшего поколения, стремятся отражать на экране народную жизнь, откликаться на животрепещущие проблемы времени. Но им зачастую недостает как профессионального опыта, так и средств на осуществление своих проектов.

Хочу также отметить, что позитивные сдвиги в арабском кино надо связывать с появлением качественно новых кадров, имеющих высшее образование. Многие из этих специалистов обучались в Советском Союзе и других странах социализма.

Природные условия Ливана необычайно благоприятны для развития кинопроизводства: разнообразная флора, красивейшие ландшафты, 300 солнечных дней в году — все это превращает территорию нашей страны в своего рода огромную уникальную натурную площадку. И, скажем, в 60-е годы в Ливане часто снимали свои фильмы режиссеры-иностранцы. Но с началом междоусобных столкновений они покинули Ливан. Впрочем, ливанцы и не рассчитывали, что зарубежные кинематографисты в состоянии сыграть сколько-нибудь существенную роль в деле становления национального киноискусства Ливана. За решение этой задачи взялись мои соотечественники, окончившие кинематографические институты и школы за границей; среди них были и вгиковцы: их усилиями заложены основы ливанской кинематографии. К сожалению, превратности политической жизни страны и агрессия извне создают большие трудности на пути ее дальнейшего развития.

Мы, ливанцы, ценим мир больше, чем многие другие народы планеты, ибо вот уже десять лет живем в условиях непрекращающейся войны. Однако в этих необычайно сложных условиях в Ливане создаются не только хроникально-документальные, но и игровые картины. Кинематографисты, осознающие свой патриотический долг, стараются использовать экран как эффективное идейное оружие, как средство, облегчающее решение наших острых национальных проблем. В числе ведущих мастеров ливанского кино — Рафик Хаджар, Бурхан Алавия, Марун Багдади, чьи имена широко известны мировой кинематографической общественности.

В силу постоянно сохраняющейся в стране напряженной обстановки ливанцы редко посещают кинотеатры, поэтому наш кинорынок довольно узок. Но это еще не означает, что наша продукция вовсе не доходит до зрителя. Мы знаем, что наши документальные фильмы о войне, ленты короткого метража, призывающие к достижению национального согласия в Ливане, к солидарно-

сти с борьбой всех арабских народов против агрессии Израиля, — необходимы людям. Они вносят свой вклад в дело достижения справедливого мира на Ближнем Востоке.

Мне особенно близки те кинопроизведения, в которых глубоко исследуются коллизии реальной действительности, связанные с жизнью трудового народа. В программе VIII Ташкентского фестиваля на меня произвели особое впечатление фильмы, посвященные событиям в «горячих точках» нашей планеты, разоблачающие фашизм, империалистическую реакцию, расизм.

Перу

Армандо Роблес Годой,
режиссер

Каждый приезд в Советский Союз напоминает мне об одном из самых важных и радостных событий моей творческой биографии. Именно здесь в 1967 году на V Московском кинофестивале мне был присужден Золотой приз за мой первый фильм «В сельве нет звезд». С тех пор я часто приезжал в Москву и Ташкент.

За последние годы в Перу произошли перемены, оказавшие большое влияние на состояние дел в кинематографе.

Был принят специальный декрет о развитии кинопроизводства. Теперь режиссеры и продюсеры, создающие фильмы на национальные темы, получают от государства ссуды. Значительно снижен налог на пленку и киноаппаратуру. Кроме того, новый закон стимулирует создание короткометражных картин, так как их демонстрация перед показом игровых лент стала обязательной.

Сложнее обстоит дело с постановкой полнометражных фильмов. В большинстве стран Латинской Америки основные трудности, с которыми приходится сталкиваться кинематографистам, носят экономический характер. В отличие от писателя или музыканта режиссер не может создать свое произведение, не располагая значительными финансовыми средствами. Сейчас в наше кино пришло новое поколение. Успешно работают Федерико Гарсиа, Нора Иске, Франсиско Ломбарди. Молодежь полна сил, свежих идей. Но начинающий режиссер должен потратить немало времени в поисках продюсера, который рискнет вложить свои деньги в работу дебютанта. Дело в том, что в Перу практически ни один фильм полностью не окупается. Рынок очень ограничен. В стране насчитывается чуть более 450 кинотеатров. А на 400 иностранных фильмов, ежегодно демонстрирующихся на экране, приходится всего 124 перуанских, причем из них лишь четыре полнометражных. Кроме того, не стоит забывать о нерешенных социальных проблемах, о том, что большая часть населения Южных Анд не умеет читать и писать, а потомки древних индейских племен говорят только на кечуа...

Рекордсменом проката за последний год стал фильм «Маруха в аду», режиссера Франсиско Ломбарди, показанный в Ташкенте. Он затрагивает проблемы молодежи, чем в основном и объясняется его успех. Однако сделана лента в форме, которая толкает на дискуссии. Думаю, нам еще необходимо многому учиться, в том числе и у советских мастеров. Убежден, что будущее перуанского киноискусства принадлежит произведениям, обращенным к реалиям противоречивой и неповторимой действительности нашего континента, к истокам нашей самобытной национальной культуры. Самую насущную задачу я вижу в освоении всего богатства современных выразительных средств экрана, в кропотливых поисках актуальных тем, в открытии новых форм.

Недавно я закончил картину «Соната одиночества». Она построена по законам музыкального произведения. Действие ее развивается контрапунктически в трех темах: первая тема раскрывает связь человека со временем, в котором он живет; вторая посвящена взаимоотношениям в семье; а третья рассматривает человеческое одиночество как состояние, близкое к смерти. Для меня этот фильм чрезвычайно важен как попытка преодолеть ограниченность повествовательного метода, вый-

ти на более глубокий уровень анализа личности. Надеюсь показать эту работу на кинофестивале в Москве.

Из фильмов, показанных на VIII Ташкентском фестивале, на меня сильное впечатление произвела аргентинская картина «Жди меня» режиссера Хуана Хосе Хусида. Ее отличают искренность, поэтичность, незаурядность авторской фантазии.

Ташкентский кинофестиваль с каждым годом расширяет свою географию. Уверен, что и в дальнейшем он будет содействовать развитию кино Азии, Африки, Латинской Америки, служить делу мира, прогресса и свободы народов.

Патриотические силы Сальвадора

Мехиа де Торес,
сотрудник Национального киноинститута

Программа Ташкентского фестиваля отразила определенные характерные черты кинематографической ситуации в Латинской Америке. Кино нашего континента неоднородно: в отдельных странах существует развитое фильмопроизводство, а в других киноискусство еще находится в стадии становления. Страны с прочными и давно существующими кинематографическими традициями — это Мексика, Аргентина, Бразилия, Колумбия, Венесуэла. А, к примеру, в Никарагуа, Сальвадоре, Коста-Рике национальное киноискусство еще очень молодо. Но и там оно вносит свой вклад в латиноамериканскую культуру, способствует росту самосознания наших народов, расширяет их политический кругозор, тем самым участвуя в борьбе за национальное освобождение и социальный прогресс на континенте.

На фестивале в Ташкенте мы имеем возможность сравнить свой опыт в области кинематографического творчества с опытом других стран, усвоить его полезные уроки, то ценное, что накоплено мастерами кино, создающими произведения зрелого в эстетическом отношении и социально активного киноискусства.

На кинокарте нашего континента особое место занимает кинематография Кубы. На фестивале я посмотрела новую работу кубинских коллег «Из пушки по воробьям». Картина, поставленная режиссером Роландо Диасом по собственному сценарию, на мой взгляд, интересна в первую очередь тем, что это произведение подлинно национального киноискусства: и проблематика фильма, и его образный строй обнаруживают прямые связи с латиноамериканской действительностью и латиноамериканской культурной традицией. Темперамент героев, их взаимоотношения, их образ жизни, какими они показаны в фильме, узнаваемы и близки латиноамериканскому зрителю. Не только кубинскому, хотя в картине обстановка действия вполне конкретна и она по-своему отражает жизнь сегодняшней Кубы. В документальном разделе фестивальной программы кубинские кинематографисты показали остропублицистическую ленту «Гренада: взлет мечты». Фильм самым непосредственным образом связан с борьбой народа Гренады против открытой империалистической агрессии, он убедительно разоблачает фарисейскую, вероломную политику президента Рейгана в отношении этой небольшой страны в Центральной Америке. И выходит на обобщения. ведь то, что недавно произошло на Гренаде, ничем по сути не отличается от агрессивных акций североамериканского империализма в Сальвадоре, в Никарагуа, где США, используя вооруженное вмешательство, пытаются сохранить или восстановить свое господство.

Естественно, даже на таком большом фестивале, как Ташкентский, не могут быть показаны все заслуживающие внимания фильмы, созданные в Латинской Америке за последние два года. И все же киносмотр отражает характерные тенденции в современном латиноамериканском кино хотя бы на отдельных примерах.

Думаю, что новым важным качеством передового латиноамериканского кино, проявляющимся в последние годы, является его ясно выраженное стремление выявить, показать рост национального самосозна-

ния народов континента. Другая ведущая тенденция этого кинематографа связана с непосредственным отражением на экране национально-освободительной, антиимпериалистической борьбы в латиноамериканских странах. Кинематография чилийского Сопротивления, представленная на этом фестивале, кино Никарагуа, Патриотических сил Сальвадора — это пример кинематографического творчества, активно участвующего в деле социального переустройства действительности. Фильмы, примыкающие к этому направлению, создаются и мастерами других национальных кинематографий Латинской Америки.

Несколько слов о кино Патриотических сил Сальвадора. В самом начале мы, естественно, работали в подполье. Из тех людей, которые в свое время в условиях строжайшей конспирации снимали хроникальные сюжеты и занимались иного рода кинематографической деятельностью в столице страны и в сельской местности, сложилось ядро теперешней нашей организации — Национального киноинститута. У нас не существовало и не существует возможности готовить профессиональные кадры в самом Сальвадоре, в этом деле мы опираемся на поддержку и помощь наших товарищей, наших единомышленников за рубежом.

На сегодняшний день нами выпущены три документальные ленты. Но мы уже думаем о том времени, когда сможем осуществить постановку игрового фильма. Понятно, насколько трудно сделать это в наших условиях, но мы рассчитываем, что года через два это станет реальным проектом. А документальное кино еще долго будет основной областью нашей деятельности.

Вот почему на Ташкентском фестивале меня прежде всего интересовала документалистика. Например, я видела практически всю советскую документальную программу, в которой особенно запомнились две ленты. Одна из них называется «Долгий путь домой» и рассказывает о ветеране войны, который приезжает на встречу со своими бывшими однополчанами. Вторая — это «Узбекистан-84» — о республике, жизнь которой я имела возможность наблюдать в дни фестиваля.

Из игровых фильмов фестивальной программы, созданных не в Латинской Америке, мне хотелось бы отметить «Землю» вьетнамского режиссера Нгуен Хонг Шена, яркое эпическое повествование о героической борьбе народа Вьетнама с американскими агрессорами и их марионетками.

Пребывание на Ташкентском фестивале обогатило меня многими незабываемыми впечатлениями. И, самое главное, я лично смогла убедиться в том, что кинематографисты Советского Союза, деятели прогрессивного кино других стран, участвующих в этом кинофоруме, солидарны со справедливой борьбой, которую ведет народ Сальвадора.

Сирия

Абдул Салем Хеджаб,
директор телевидения

Когда меня просят поделиться впечатлениями о фильмах, которые участвовали в Ташкентском фестивале, я всегда отвечаю, что если искусство служит справедливому делу, если оно заставляет людей становиться чище и лучше, значит, художник на верном пути. Кинематограф — не только великое средство коммуникации, он может помочь человечеству в успешном решении важнейших проблем современности. Отображая на экранах реальную действительность, художник одновременно ищет пути изменения ее к лучшему. И надо сказать, что в наиболее значительных произведениях, показанных на VIII Международном кинофестивале в Ташкенте, результаты такого поиска заметны очень отчетливо.

В кинематографе большинства арабских стран доминирующее положение занимает документалистика. И это не только обусловлено отсутствием необходимой материально-технической базы для создания игровых картин, а в основном связано с характером задач, которые ставят перед собой сегодня развивающиеся страны, со спецификой нашей жизни и культуры. Документальный фильм, построенный на реальных фактах, является

важным средством пропаганды, воспитания, просвещения. С помощью хроникальной камеры можно вести кинолетопись страны. Документальные фильмы передают особенности национального характера, они обогащают современника уроками прошлого. Например, советские документальные ленты о Великой Отечественной войне рассказали человечеству правду о фашизме как о реальной, смертельно опасной угрозе всей земной цивилизации. Наконец, документалистика является хорошей школой для молодых кинематографистов.

На фестивале я с огромным интересом смотрел фильмы стран нашего региона. Для меня это уникальная возможность близко познакомиться с творчеством кинематографистов арабских государств. В них часто встречаются общие темы и мотивы, что вполне закономерно и объясняется общностью многих проблем арабского мира. Борьба палестинского народа за право жить на родной земле, агрессивные происки Израиля, ирано-иракский конфликт, подогреваемый реакционными кругами Соединенных Штатов Америки... Все это требует своего осмысления и средствами экранного искусства.

Развитие национальной культуры и ее неотъемлемой части — кинематографа является для арабских стран, как и для всех молодых независимых государств Азии, Африки и Латинской Америки, жизненной необходимостью. Большую роль в этом деле играет углубление сотрудничества с Советским Союзом в области кино. Сирия занимает одно из первых мест в регионе по прокату советских фильмов; в них мы видим ту новую счастливую жизнь, которую завоевали народы вашей страны, построившие социализм и отстоявшие его в борьбе с иностранными захватчиками.

Могу засвидетельствовать, что в последние годы ленты из СССР завоевывают все большую популярность в нашей стране.

Участие сирийской кинематографии в Ташкентском фестивале для нас большая честь. Мы испытываем удовлетворение от того, что тоже вносим свой вклад в развитие плодотворных и перспективных тенденций свободного прогрессивного киноискусства трех континентов.

Прогрессивные организации Чили

Лаутаро,
режиссер

Для меня этот фестиваль не только первая встреча с Ташкентом, гостеприимной столицей Узбекской республики, но и первая встреча с Советским Союзом, с его жителями, деятелями искусства. Мне нравится здесь все — продуманная организация киносмотра, обилие фильмов из многих стран, атмосфера дружбы и сотрудничества, которая ощущается и во время деловых встреч, и в неофициальном общении с коллегами.

На ташкентском кинофоруме мне предстояло держать своего рода экзамен. Здесь демонстрировался мой фильм «Борьба продолжается» — о событиях 1983 года, когда особенно широко развернулось движение протеста чилийского народа против фашистской хунты, в защиту прав человека. Съемки велись в течение двух месяцев в Чили, а монтаж и окончательная обработка — за пределами страны. Своей картиной мне хотелось напомнить миру о том, что идеи Сальвадора Альенде живы в сознании нашего народа.

«Борьба продолжается» — мой дебют на международном фестивале: впервые моя работа представлена на суд такой представительной киноаудитории. Оценки и пожелания коллег, которые охотно делились со мной своими впечатлениями после просмотра, были для меня важны и поучительны.

В кинематографии латиноамериканского региона важная роль принадлежит документальному кино. Камера документалиста, имеющего дело с подлинными фактами, обличает преступления диктаторов, учит людей ненавидеть тиранию и жестокость, помогает им отстаивать идеалы добра и гуманизма.

В настоящее время в Чили

прогрессивный национальный кинематограф находится на нелегальном положении. Снимать фильмы, которые призывают к свержению диктатуры правящей хунты, — настоящий гражданский подвиг: за это иногда приходится расплачиваться жизнью... Ленты протеста, которые наши режиссеры делают за пределами страны, сами чилийцы посмотреть не могут. Но эти произведения вносят весомый вклад в развитие кинематографа, поддерживающего национально-освободительную борьбу народов. В кино Чили наметились в последние годы два направления. Первое — выпуск подпольных фильмов, гневно осуждающих политику фашистской диктатуры. Они чаще всего проникают в страну в записи на видеокассеты. Второе связано с созданием картин, в которых используются аллегорические приемы, позволяющие кинематографистам выразить свое несогласие с политикой хунты в завуалированной форме.

Производство полнометражных игровых фильмов в Чили сейчас практически прекращено: в среднем за два года появляется всего одна лента... Нет необходимой материально-технической базы, нет средств и кадров и, самое главное, отсутствует свобода творчества. Возрождение чилийской кинематографии возможно только после свержения диктатуры и восстановления демократии. Художник не может говорить с кляпом во рту...

Многие страны Латинской Америки находятся примерно в одинаковом положении. То, что происходит в Чили, просто наиболее яркий пример подавления свободы силами империализма, не желающего сдавать свои позиции на континенте. Враги свободы и демократии всячески пытаются разобщить народы, ибо понимают, что наше единство — это их поражение. В этой связи мне хотелось бы подчеркнуть объединяющее интернациональное влияние Ташкентского фестиваля, где деятелям культуры предоставлена возможность обмениваться фильмами и идеями, поведать миру правду о нашей справедливой борьбе.

Япония

Кането Синдо,
режиссер:

Я рад, что приехал в этот прекрасный гостеприимный город, в котором вот уже в восьмой раз собираются кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки, чтобы сказать свое слово в защиту мира и дружбы между народами.

Японский народ знает, что такое война, и искренне стремится к миру. Наша страна пережила варварскую атомную бомбардировку, страшные последствия которой сказываются до сих пор. Чтобы катастрофа не повторилась, о ней надо напоминать людям постоянно. В этом — тоже задача прогрессивного кинематографа.

Большой честью было для меня участие в ретроспективном показе шести моих работ, состоявшемся на нынешнем Ташкентском фестивале. И хотя в программу ретроспективы вошли далеко не все сделанные мной фильмы, такой подбор картин дает ясное представление о моем творчестве и о проблемах, которые волнуют японцев. Главная и самая животрепещущая из них — проблема сохранения мира. В наших силах не допустить очередного преступления, которое может принести гибель всей земной цивилизации. Мы, японцы, поныне расплачиваемся за Хиросиму человеческими жизнями, американцы — несмываемым пятном позора. Но если человечество не одумается, если каждый житель планеты не отдаст свой голос за прекращение гонки вооружений, за разрядку международной напряженности, то за эту роковую ошибку некому будет расплачиваться. Ибо альтернативы нет: или мирная жизнь — или коллективное самоубийство.

Сейчас в японском кинематографе можно выделить две четко выраженные тенденции. Первая, которая, как мне кажется, уже отживает свой век, — это подражание стилю Голливуда. Впрочем, на коммерческое кино, сделанное по американским образцам, есть еще спрос. Дело в том, что сейчас в Японии большой по-

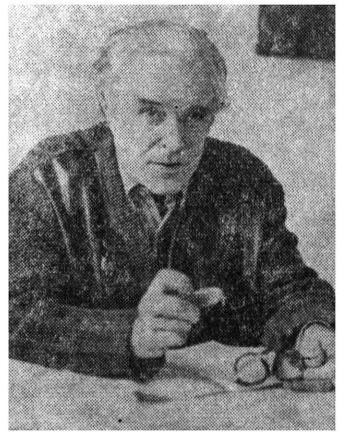
пулярностью пользуется телевидение и видеокино. Число зрителей в кинотеатрах падает с каждым годом; их в основном посещают подростки и молодежь в возрасте до 25 лет. Эту аудиторию по-прежнему притягивают ковбойские боевики, «фильмы ужасов», похождения суперменов, секс, что характеризует не столько наше молодое поколение, сколько систему тех «ценностей», которую навязывает ему общество.

Вторая тенденция, которая в значительной мере связана с «независимым кинематографом» Японии, — производство фильмов остросоциальных и философских, правдиво отражающих жизнь страны, ее политические и экономические проблемы. Такое кино защищает гуманистические идеалы. В последнее время у нас появилось немало антивоенных лент, осуждающих любую агрессию и разжигание национальной вражды. Создаются фильмы о простых тружениках, крестьянах, рабочих, о рядовом человеке. О его радостях и страданиях, о любви и подлинных моральных ценностях. Надо сказать, что появление таких действительно высокохудожественных лент в известной степени повлияло и на состояние коммерческого кино. Режиссеры поняли, что они могут говорить не только то, чего от них требуют бизнесмены. Крупные кинофирмы почувствовали конкуренцию. В результате уровень японского кино в целом за последнее время значительно повысился. С уверенностью можно говорить о заметном прогрессе как продукции крупных компаний, так и лент «независимого кинематографа».

Что касается меня, то я считаю, что для кино, как, впрочем, и для любого вида искусства, главным предметом исследования является человеческая личность, и подходить к этому надо с позиций любви к человеку. Экран предоставляет художнику широкий простор для полета фантазии, для поиска. Киноискусство в состоянии решить самые сложные творческие задачи, но надо смелее дерзать, надо искать свое «я».

На Ташкентском кинофестивале я посмотрел много интересных фильмов. В их числе поэтично снятая историческая лента монгольских кинематографистов «Гордый орел», сделанная с тонким вкусом, аргентинский фильм «Жди меня», мексиканская картина Карлоса Сауры «Антониетта», ряд других значительных кинопроизведений, отвечающих девизу киносмотра «За мир, социальный прогресс и свободу народов». Верю, что, возвращаясь домой, участники ташкентского форума увозят с собой новые планы, новые идеи, новый заряд энергии. Ведь фестиваль — не только красочный праздник, но и стимул к творчеству.

Николай Львович Прозоровский — один из старейших наших кинооператоров. Снимал художественные фильмы «Последний табор», «Граница на замке», «Гайчи», «В тылу врага». Прошел трудными дорогами Великой Отечественной войны «от звонка до звонка». Именно «прошел», потому что почти всю войну сражался в пехоте — был командиром взвода, роты, помощником начальника штаба полка по разведке, начальником штаба полка. В самом конце войны сменил автомат ППШ на кинокамеру — работал фронтовым оператором на 2-м Украинском фронте. После войны около года был кинокорреспондентом в Праге, а затем, вернувшись в Москву, на протяжении многих лет — оператором и режиссером на студии «Центрнаучфильм». На его счету десятки разнообразных фильмов. Вместе с Владимиром Адольфовичем Шнейдеровым был в числе создателей популярнейшего «Альманаха кинопутешествий».



Николай Прозоровский

Николай Прозоровский

Алтынь-коль

Озеро нашей юности — Золотое озеро!
Даже сегодня мы скучаем по тебе!

Всемирный потоп

Дождь льет «сорок дней и сорок ночей», воскрешая легенду о всемирном потопе.

Утомленный, будто выплеснувшись до последней капли, он перестает на несколько минут, словно для того только, чтобы, передохнув, обрушиться на тайгу с еще большим остервенением, упрямо решив во что бы то ни стало затопить ее от самых корней лиственниц, елей, кедров и до вершин.

Но и в эти короткие передышки с ветвей падает тяжелая капель, так что кажется, дождь продолжает без перерыва свою упорную, монотонную рабо-

ту. Может быть, действительно, начался всемирный потоп?

В палатках сыро и холодно, как в погребе. На ночь все залезают во влажные спальные мешки, подстилая под себя мокрое обмундирование для просушки. Но старый, испытанный туристский способ почему-то не очень помогает.

По утрам натягиваем сырые штормовки, обуваем позеленевшие за ночь от плесени ботинки и опять на весь день погружаемся в холодную зеленую мокрядь.

Сушиться у костра побаиваемся. Уже поджарили несколько пар носков и прожгли бесчисленные дыры на плащах и ватниках. Таежной сноровки у нас явно не хватает. Туристские ботинки от огня коробятся так, что на ноги не лезут. Вот когда пригодились бы дедовские сапоги. В них, по крайней мере, ногам сухо.

Надоело все до чертиков.

Иногда хочется завыть от тоски по хорошей погоде. Главное, дни проходят, а мы не работаем. Ждем солнца.

Мы уже третью неделю стоим лагерем на берегу Телецкого озера. Алтын-коль — называют его алтайцы. Хороша хваленая «жемчужина Алтая» — глаза бы на нее не глядели, несмотря на всю красоту. Она больше семидесяти верст в длину, до пяти верст в ширину и глубиной почти полтораста саженей. Когда задувает северный, верховой ветер, волнам есть где «разгуляться на просторе». И они набрасываются на берег злобно и неутомимо, как в настоящем море в заправский шторм.

В конце пути, уже бесконечно давно, мы, мокрые до нитки, еле выскочили из перегруженных лодок прямо в воду и общими усилиями вытащили лодки подальше на берег, чтобы их не унесло обратно в бушующую пучину.

Так неприветливо встретило нас хваленое озеро. Хоть бы посмотреть, как оно выглядит при солнце.

Где-то недалеко, днем и ночью аккомпанируя дождю, ветру и волнам, не смолкая грохочет водопад Корбу.

Его рев то стихает, то усиливается, приносимый ветром, и тогда кажется, что водопад подкрался совсем близко, чтобы смыть непрошеных гостей в озеро.

Гости — это мы. Так сказать, первопроходцы съемочной группы по фильму «Золотое озеро».

Красивое, романтичное название, но оно совсем непохоже на суровую действительность, как, впрочем, в кино бывает нередко.

Наша задача: до приезда всех остальных найти и выбрать места съемок и по возможности наладить быт в условиях лагерной жизни для избалованных цивилизацией горожан. Это совсем не просто.

Кто не любит быстрой езды?..

Путь до озера был долог и труден. Сперва несколько суток экспрессом Москва — Владивосток до Новосибирска. Оттуда дребезжащий и вонючий вагон четвертого класса (о них сегодня помнят только старики), подпрыгивая на каждом стыке, около двух суток вез нас до Бийска. Старая, перегруженная сверх всякой меры полуторка первого выпуска, помесь примуса с «летающей тарелкой» времен начала советского авиастроения, кое-как дотащила экспедицию еще за сто верст — до Ойрот-Туры (бывшая Улала, нынешний Горно-Алтайск).

Совершенно непонятно, как могли люди ездить на таких драндулетах? А ведь ездили.

На первых же километрах на одном из бесчисленных крутых подъемов мотор, зачихав, замолк, тормоза не удержали, и драндулет, сползая назад, лег тихонько на бок на самом краю пропасти.

Тяжелые ящики с оборудованием, костюмами и реквизитом придавили к борту одного из операторов, и он лежал, тихонько попискивая, терпеливо ожидая спасения или героической гибели на дне ущелья. К счастью, обошлось без человеческих жертв.

Неистово ругаясь, как бы в мрачном предчувствии дальнейших приключений, путешественники разгрузили ящики, прихлопнутого страдальца высвободили и, погрузив все заново, добрались до места назначения.

Там, в Ойрот-Туре, обрывалась последняя тонкая нить, связывавшая нас с остатками цивилизации. Дальше лежали «белые пятна» Алтая, и мы были предоставлены самим себе.

Киноимущество перегрузили на телеги, запряженные парами маленьких, сильных и очень злых алтайских лошадок. Под ящики постелили сено. Оно должно было заменить несуществующие рессоры. Кстати, фанерные ящики нелепых габаритов, слишком тяжелые для двоих рабочих и не рассчитанные на какой-либо из существующих видов транспорта,

так как в одних случаях они велики, а в других — малы, сохранились на киностудиях и сегодня.

Кое-как прилепившись рядом с этими ящиками, мы отдались на милость и умение ямщиков.

О езде по проселочным дорогам России писали многие великие авторы прошлого. Но езда по алтайским проселкам в телеге настолько страшнее всего написанного, что требует специального рассказа.

Сегодня вы мчитесь по Чуйскому тракту на огромном грузовике со скоростью 80—100 километров в час и не представляете себе, что за дороги были там полвека назад. Если же злодейка судьба требует, свернув с тракта, проехать по проселку в глубинку две-три сотни километров, вы и нынче можете испытать все положенное. И то не в полной мере. В непроходимой тайге, между столетними деревьями змеей извивалась узкая, мрачная щель дороги. Покрывающая ее и не просыхающая все лето грязь была разъезжена выше ступицы колес. В этой грязи торчали неподдающиеся времени и колесам гранитные валуны да корни вековых кедров и сосен. Прежде чем осилить каждую такую преграду, телега останавливалась, лошади ехидно оглядывались на пассажиров, как будто желая убедиться, что те еще держатся, затем, храпя и дрожа от напряжения своих двух лошадиных сил, под вопли ямщиков втаскивали телегу на камень, откуда она всеми четырьмя колесами обрушивалась в очередную яму.

Так продолжалось с пяти утра до вечера, пока солнце не заходило за горы и не наступала пора ставить лагерь на ночь и готовить ужин.

Всю дорогу кинооператоры держали тяжелые кофры со съемочной аппаратурой на коленях, как больного ребенка, так как никакой механизм не выдержал бы этой неописуемой тряски.

Точность допусков в съемочной камере измеряется сотыми миллиметра, и от этой точности зависят результаты работы всей экспедиции. В камере как бы концентрируются общие усилия людей, затраченное время, деньги и творческие замыслы. Поэтому каждый удар колеса был ударом по сердцу и нервам оператора. Не знаю, с чем можно сравнить такие испытания.

Но самыми захватывающими были спуски. На краю крутого обрыва обоз останавливался. Все люди слезали с телег, ямщики собирались у голов-

ной телеги, закуривали и с серьезными лицами о чем-то совещались.

Потом между спиц передних колес засовывали в качестве тормоза здоровенный сук, намертво запиравший ход. Хозяин телеги наматывал вожжи на руку и... лошадей отпускали. Под вопли всех окружающих кони с трудом трогались с места, постепенно телега, словно ракета, медленно набирая скорость, все быстрее и быстрее летела под гору.

Ямщик что есть духу бежал рядом, стараясь удержать мчащихся коней.

Где-то внизу иногда ему это удавалось.

А иногда, не в силах удержаться на ногах, он валился на спину или на пузо, и кони волокли его до самого низа, где они каким-то образом вдруг останавливались. Ямщик, ругаясь, вставал на ноги, вынимал «тормоз» из колес и быстро отводил дрожащих, покрытых пеной коней в сторону, освобождая дорогу для приземления следующей упряжки.

Выдержать подобные спуски могли только несокрушимые дедовские телеги.

Как оставались живыми и непокалеченными кони и люди — объяснить нельзя.

Аппаратуру сносили вниз на руках. Все опять вскарабкивались на телеги, и путь продолжался до следующего перевала. А там все начиналось сначала.

Наименее храбрые и наиболее выносливые так и шли почти всю дорогу пешком, предпочитая трудную, но безопасную прогулку такой езде! Но ведь нелегко прошагать сотню километров с камерой на плечах! Она весила больше пуда.

Летом, весной и осенью на телегах здесь почти не ездят, и наш обоз идет первым в этом сезоне. Товары и продукты в редкие села и заимки завозят зимой на санях, а летом верхами, ведя вьючных лошадей в поводу.

Иногда, поднявшись на перевал, мы видим далеко внизу пасущихся медведя или медведицу с медвежонком. Они неторопливо уходят прочь, с неохотой уступая свою территорию, когда обоз с криком и грохотом начинает обрушиваться в долину. Часто нас пугают зазевавшиеся глухари и тетерева, с громким, как выстрел, треском взлетающие с мест кормежки.

Наконец, съезжаются все участники экспедиции. Они напуганы дорогой и плохой погодой. Нервничают. Всего набралось девятнадцать человек, счи-

тая тетю Дашу-повариху, нанятую в последнем по дороге селе, и Колю-проводника. Он же — неутомимый и бесстрашный каскадер, всегда с улыбкой выполняющий работу конюха, рыбака, охотника, обеспечивающий нас свежей рыбой, дичью и другими дарами тайги.

Мы сами пока освоили только крупную, как орехи, красную и черную смородину и чернику, собирая их каждый день в неограниченном количестве рядом с лагерем.

Режиссерский проспект

И вот в тайге вырос целый город из палаток, образовав улицу, со столовой под навесом, с плитой, сложенной из плоских камней, владением тети Даши, в одном конце, и с коновязью на целый табун лошадей — в другом. Улица получила название Режиссерский проспект, так как это главное место творческих прогулок мэтра.

По ней днем оживленное движение. К тайге еще не привыкли. И не удивительно. Буквально в нескольких шагах от лагеря в густой траве видны проплешины — места медвежьих лежек. Вокруг обсосанные ягодные кусты, обломанные гигантские, выше человеческого роста, сочные растения — «дудки», лакомство медведей, и кучи медвежьего помета.

Коля успокаивает горожан, говорит, что это уже старые следы. Им уже несколько дней. Но никому неохота неожиданно встретиться с задержавшимся хозяином тайги. Поэтому ходят с опаской.

В группе случайно, как всегда в кино, собрались совершенно разные люди. Днем сидят по палаткам. Играют в карты. Читают. Спят. Мы с шефом, Александром Шеленковым, несмотря на дождь, промокнув до нитки, ходим искать места съемок. Режиссер Владимир Адольфович Шнейдеров колдует над сценарием.

Вечерами, если дождь позволяет, все собираются у костра. На председательском месте, конечно, сам мэтр. Он ведет себя как заправский таежник. Ловко справляется с костром, метко стреляет. Отлично ездит верхом. Сидит в седле как влитой, несмотря на свои сто килограммов. А может быть, именно благодаря такому весу? Как ни странно, впечатление, будто лошади этот центнер не в тягость.

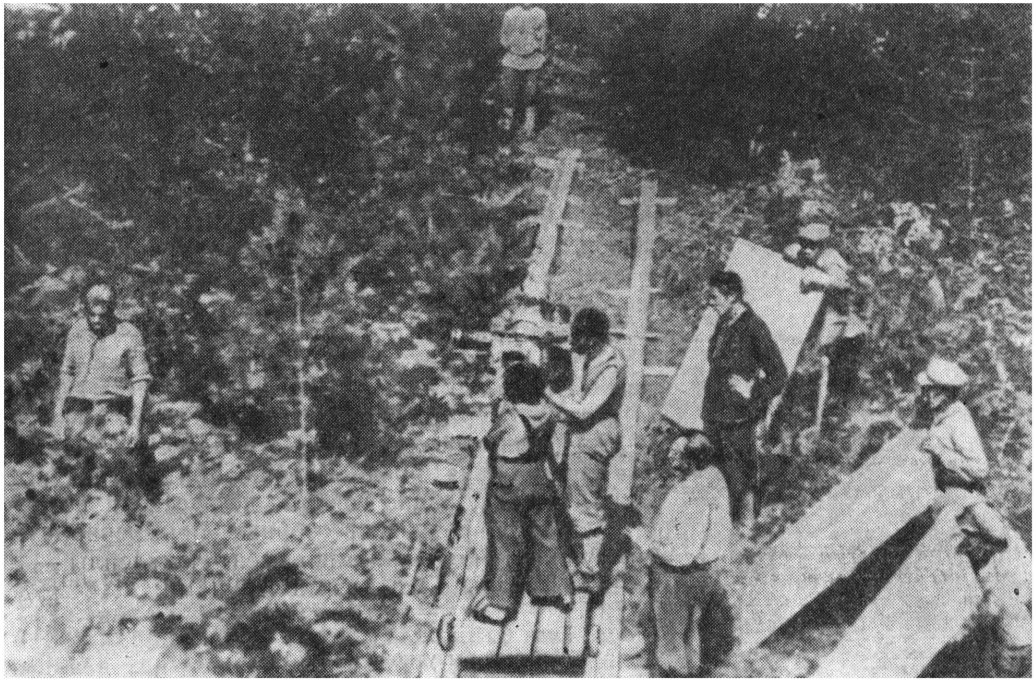
Мэтр — представитель вырождающегося племени кинорежиссеров, пришедших в кино из самых разных профессий. Кинообразования у него нет. В ка-

ком-нибудь другом искусстве он не работал. Но у него уже довольно большой практический кинопыт. Он один из родоначальников фильмов-кинопутешествий. Работал монтажером. Потом снял фильмы «Подножие смерти», «На высоте 4500», «Большой Токио» и нашумевшую картину «Два океана» о легендарном походе ледокола «Сибиряков», за что со своими сподвижниками оператором М. Трояновским и ассистентом Я. Купером первым в истории советского кино получил орден Трудового Красного Знамени.

«Золотое озеро» — его первый «художественный» — игровой — фильм. Как и все мы, режиссер несколько растерян этим обстоятельством.

Второе место у костра, как полагается, занимает оператор, «шеф», с которым я работаю уже второй год. Пришел к нему ассистентом после окончания Государственного техникума кинематографии. Ведь за все время учебы студентам операторского факультета удавалось снять всего по сто двадцать метров негативной пленки. Маловато для того, что-

В тайге. Рабочий момент



бы почувствовать себя мастером. Это сегодня будущие операторы снимают во ВГИКе по нескольку тысяч метров и, окончив институт, сразу рвутся к камере, к самостоятельной работе. Наверное, так и надо?

Мне же казалось необходимым еще подучиться на практике. Может быть, по робости характера я даже отказываюсь от самостоятельной работы, хотя отдельные задания уже выполняю вполне прилично. Даже один ездил на Кавказ зимой снимать Эльбрус. Но меня еще устраивает возможность помогать шефу в его поисках, находках и... ошибках. Да и ответственности меньше... А самостоятельная работа не уйдет. Успею. Учиться надо было всему. На первых порах я даже ручку крутить не умел. Моторов для камер тогда еще не было, и умение крутить ручку было профессиональным навыком оператора. Показателем равномерности хода служила стрелка тахометра. У шефа стрелка стоит неподвижно на отметке 18 кадров в секунду, в то время как левой рукой он проделывает ряд различных операций: переводит фокус, диафрагмирует объектив, плавно, без рывков, водит панораму влево и вправо, вверх и вниз, включает автоматический «наплыв» и прикрывает или закрывает обтюратор. Я смотрю на него с восторгом и помогаю ему, выполняя многие процессы и являясь в полном смысле если не правой, то уж, безусловно, второй его левой рукой. Больше всего меня поражает его умение безошибочно определять экспозицию. Ведь экспонометров не было, и диафрагма ставилась на глазок. В вопросах композиции кадра и в работе со светом, особенно «на натуре», я чувствовал себя увереннее. Хотя и здесь находки шефа постоянно поражают меня.

Третьей в операторской группе работает маленькая смуглая метиска из Тринидада (Вест-Индия), студентка операторского факультета ВГИКа Чен Ю-лан (Иоланда Чен). Жена и ассистентка шефа. Она старательна, предельно исполнительна и аккуратна. Очень смешно говорит по-русски и по вечерам у костра распевает озорные «нигерспиричуэл» (частушки?) под аккомпанемент юкулейлы — маленькой гитары с жильными струнами:

Если бы ты была речкой,
А я был бы уткой,
Я нырнул бы до самого дна
И никогда не вынырнул обратно!..

Или:

Скажи мне, как долго я должен ждать?
Могу ли я сейчас кончить мою песню
Или должен немного погодить?! —

звучит ее низкий голос, растворяясь с дымом костра в сыром, холодном воздухе алтайской тайги.

Кроме нас, операторов, в группе самый многочисленный отряд — актеры. Они очень разные как по характерам, так и по профессиональным школам и умению.

Снимаются в фильме: герой-геолог — Иван Новосельцев, бывший актер Пролеткульта, мужественный и обаятельный, с медальным профилем, восходящая кинозвезда. Уже снимался в нескольких картинах, среди них такие известные, как «Рваные башмаки», «Великий утешитель». Сразу после окончания нашего фильма он снялся у С. Герасимова в картинах «Семеро смелых» и «Комсомольск». Один из первых советских киногероев. Главный злодей — Андрей Файт. Пожалуй, один из самых опытных в группе. Много снимался. «Кулешовец». Актер эксцентрического немого кино. Известный по фильмам «Крытый фургон», «Веселая канарейка», «Великий утешитель» и особенно по фильму М. Ромма «Пышка», где он создал лаконичный, яркий образ немецкого офицера, первый из длинного ряда негодяев и фашистов. В жизни это немногословный, подтянуто-стремительный, как стальная пружина, с тонким юмором человек. На экране он должен пакостить и мешать работе героев, а в конце концов — утонуть в непроходимом болоте в наказание за свои злодеяния.

А. Файт в роли Урная

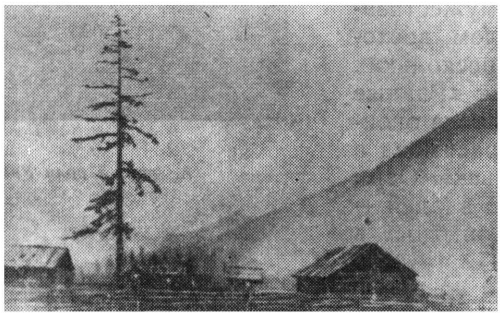
Второй злодей — Михаил Гродский. Актер не очень известный. Его судьба в сценарии покуда не определена. Но ясно, что и он понесет жестокое возмездие за свою подлость.

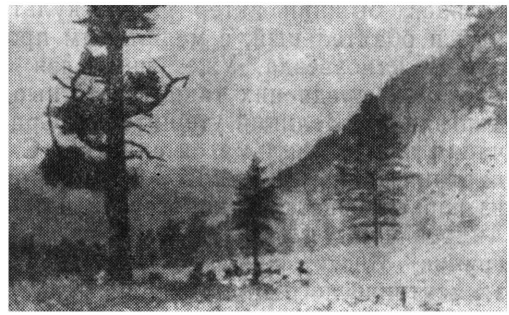
Еще два злодея попроще, актер Михайлов и дядя Миша Савицкий. Последнего снимают очень много. Редкий уже представитель вымирающего племени «натурщиков». Около двух метров ростом, с дремучей, по пояс, бородой. На этом его актерские таланты кончаются. В свободное время распевает трубным басом старообрядческие псалмы и что-то жует.

Есть еще очень коварный и злой шаман. Ему за его грехи предстоит сгореть на костре во время камланья (антирелигиозный эпизод!). В жизни это добродушный выпивоха, сгорбленный в дугу вете-

ран балета Большого театра. Когда он встретился с настоящим, последним на Алтае шаманом, которого мы разыскали и у которого он брал уроки камланья, то все единогласно решили, что у нашего шамана все получается значительно страшнее, выразительнее и мистичнее.

И, наконец, единственная женщина-героиня — дочь лесника и сподвижница героя-геолога Ася





Вот где снимался фильм

Сметана-Толстова. Это ее первая и, кажется, последняя роль в кино.

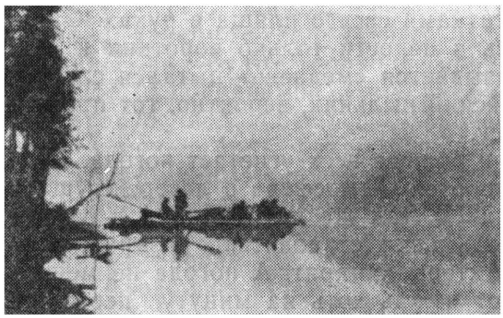
Вечерние споры у костра разгораются со страшной силой. Для всех нас это первый звуковой фильм. Но мы не уверены, что он должен быть звуковым. И, кажется, никто точно не представляет себе, что же мы будем снимать, если завтра появится солнце. Пока у нас есть приличный, но не отличный сценарий довольно обычного, совсем не оригинального, утвержденного немого приключенческого фильма. Но перед отъездом мы услышали, неофициально, правда, что больше немых фильмов выпускать не будут. А звуковой фильм, как мы смутно чувствуем, ставит перед всеми создателями огромное количество самых разных, нерешенных еще проблем. Недаром выход каждого нового звукового фильма вызывает такие острые дискуссии. Звуковые проблемы требуют немедленного решения с полной нашей ответственностью за все последствия этих решений.

Прежде всего немой фильм снимается со скоростью 16—18, а звуковой — 24 кадра в секунду, иначе его нельзя синхронно озвучить.

Для страховки решаем снимать двумя камера-

ми, одной для звукового, а второй — для немого варианта. Но не это, конечно, главное.

Главное — какие-то новые художественные приемы звукового кино, еще никому не известные и не ясные. В кино пришло слово. Актеры должны заговорить. Появился диалог. А это требует своего построения мизансцены, как режиссерского, так и операторского, и последующего монтажа всего материала, как будто весьма отличающегося от монтажа немого фильма. Решаем: сцены, требующие диалога, снимать так, чтобы потом, в павильоне, была возможность доснять крупные синхронные актерские планы «под натуру» и вставлять их в нужные места. Для этого нужно особенно внимательно относиться к фону, на котором снимается актер, к характеру света, чтобы точно воссоздать его в декорациях.



На плоту по Бии

Рогатый хозяин таежных троп

Затем мы смутно чувствуем скрытые, но необыкновенно впечатляющие возможности шумового и музыкального сопровождения. Начиная от шума ветра или далекого зова кукушки и кончая песней. На каждом шагу перед нами возникают «белые пятна» звукового кино, которые необходимо «заполнять». Каждый шаг вглубь — шаг в неизвестное. Спорим. Спорим по каждому отдельному вопросу. Расходимся по палаткам поздно. Глубокой ночью очередная тревога поднимает всех. Кто-то, тяжело вздыхая и урча, пытается влезть в крайнюю палатку, где живут операторы. Иоланда визжит спросонок. Шеф хватает винчестер и, высунув руку из палатки, мужественно стреляет в сторону ночного гостя, стараясь на всякий случай не попасть в него, чтобы не разозлить ранением. Зверь с ревом на-

пролом бросается сквозь кусты в чащу. Еще долго слышны его фырканье и треск ломаемых кустов. Постепенно все успокаивается, и лагерь засыпает. Наутро коровьи лепешки рассказывают о происхождении ночного визитера. Безусловно, это не медведь.

Днем Иоланда долго ходит вокруг палатки с подозрительным выражением на лице и что-то упорно ищет. На вопросы «Что потеряла?» — не отвечает. Наконец, с совершенно растерянным видом она появляется с остатками своего плаща в руках. От него сохранились в целости только воротник и одна пуговица. Оказывается «медведь» пытался сжевать модный английский пыльник, вероятно, тот пришелся ему по вкусу.

Все больше и больше всех угнетает погода. Дожди не прекращаются. Атмосфера в лагере сгущается с каждым днем, так же как туман над озером. Владимир Адольфович становится раздражительным и злым. Актеры хандрят. А погода не меняется. Не успевает дождь хоть на минуту перестать, над водой начинает подниматься пар. Он уплотняется в туман, застилающий все кругом. Противоположный берег постепенно исчезает. Туман все темнеет и обвисает темными тучами. Впечатление такое, что уже наступил вечер. И опять начинает хлестать проливной дождь. «Космическое перпетуум-мобиле». Оператор мрачен. Я вижу, что он что-то задумал и мучительно ищет выход из создавшегося аварийного положения. Операторы почему-то всегда чувствуют себя виноватыми в плохой погоде.

Вброд...

Хочу напомнить, что в те годы снимали только при чистом солнце. Даже знаменитое «молоко» (солнце, закрытое легкими облаками) служило причиной для перерыва в съемке из-за излишней мягкости света. А наиболее маститые операторы не снимали даже в «зенит», то есть от 12 до 2 часов дня, так как в эти часы снижается качество освещения, увеличивается его контрастность. Один из настырных директоров группы уговаривает снимать при «молоке» старейшего русского и советского оператора дядю Петю Мосягина, известного тем, что десятки лет он снимал первой моделью киносъемочной камеры «Патэ-верблюд» образца 1905 года, заклеивая мякишем черного хлеба щели. Между ними происходит такой диалог:

— Дядя Петя, но ведь снимать можно?!

— Ну, можно... — окает дядя Петя.

Снимают. На следующее утро на экране видят довольно посредственный, сероватый материал.

— Дядя Петя! Плохо!

— Конечно, плохо!

— Но ведь ты говорил, что снимать можно?

— Конечно, снимать можно. Но ведь я не говорил, что получится!

...Наконец, в одно пасмурное утро шеф зовет меня к озеру. Через несколько минут мокрые до нитки мы на берегу. Ничего нового, но пейзаж полон какого-то угрюмого, задумчивого и зловещего очарования. Как будто должно произойти что-то страшное, непоправимое. Лицо шефа тоже задумчиво-мрачное и озабоченное. Наконец, он говорит мне: «А может быть, будем снимать без солнца?» Я не сразу понимаю всю смелость, необычность и неограниченные возможности этого предложения.

А что если не получится и мы сознательно, своими руками наснимаем брак? Потратим деньги и пленку. Сведем на нет все усилия группы. Ведь мы и так работаем вслепую. Трудно оставаться спокойным, когда знаешь, что песчинка, попавшая в фильмовый канал, или волосок, или незаметная царапина могут послужить причиной брака и погубят всю огромную работу группы. А качка изображения? А неточная наводка на фокус? А передержки и недодержки? И десятки других причин, не поддающихся немедленному определению. Выясниться все эти несчастья могут только на экране. Постоянная роковая специфика условий работы у операторов, особенно в экспедициях. На студии обычно ответственный материал, снятый днем, проявляется и печатается ночью. Утром группа имеет возможность его увидеть, внести необходимые поправки и даже кое-что переснять. Мы же получим материал, только вернувшись в Москву. Какой характер, какое мужество надо иметь, чтобы предложить снимать без солнца! Не проще ли составить акт о непогоде, взять соответствующие справки на ближайшей метеостанции и «законсервироваться» до следующего года?! Но шеф уверен в своем решении и старается доказать мне его верность. Он в состоянии, близком к состоянию человека, собирающегося прыгнуть в воду с высокой скалы. И страшно, и как бы уже переживаешь ощущение полета, его свободы и неповторимости. Им овладело счастливое чувство открытия, творческого про-

Дети солнца

А Шеленков и Н. Прозоровский у камеры

зрения и уверенности в технической правильности открытия.

Он, любуясь, показывает мне крупные капли дождя на иголках сосен и елей. Они сияют и без солнца. Белые хлопья тумана на противоположном берегу, бегущие на темном фоне черной тайги. Уходящую в перламутровую даль свинцовую плоскость воды. Это все составляет неповторимую по своему насыщению гамму. Да! Безусловно, что-то должно получиться, если удастся точно передать эту гамму изображения, еще не виденную с экрана. Только придется очень внимательно следить за экспозицией. Малейшее отступление от нужного контраста негатива сведет на нет открытие. А, в общем, он молодец, что сумел все это увидеть. Должно получиться! И... получилось!! Мой шеф — один из первых операторов в практике мирового кино (если не первый), начавший снимать художественный фильм на натуре — в тайге, при плохой погоде, без солнца и даже в дождь, имея в качестве подсветки обычные станиолевые отражатели для освещения крупных планов.

Восторженные отзывы прессы тех дней, отметившие операторскую работу в фильме, свидетельствуют об этом.

Но это все потом. А сейчас мы работаем, пользуясь каждым перерывом между проливными дождями, нагоняя потерянное время. Работать очень тяжело. На съемку надо ехать верхом, навьючив аппаратуру на коней. А на месте съемки камеру таскаем на себе по мокрой тайге и по крутым скользким скалам. Ведь невозможно после каждого кадра ее складывать в кофры и опять навьючивать. А по бурелому в чаще и по скалам лошади вообще не могут пройти. Рабочих-носильщиков нанять невозможно. Аборигены в далеком селе заняты по хозяйству. Они должны подготовиться к зиме. Да к тому же по местным условиям экспедиция должна их кормить, а продукты получены из расчета только на основной состав. Время тяжелое, с продуктами трудно, так что обходимся своими силами. Актеры безотказно исполняют самую тяжелую работу.

Шеф волнуется ужасно. Но его бронзовое лицо индейца с голубыми глазами остается спокойным в самые напряженные моменты и при решении сложных вопросов. А они возникают на каждом шагу. Прежде всего изменился весь привычный то-

нально-пластический характер изображения. Проявленные «пробочки» негатива кажутся интересными, но представить, как будет выглядеть позитив, мы можем только в воображении. И как же пробы резко отличаются от обычного нормального негатива! Даже отпечатать их на бумаге мы не можем. Нет увеличителя. Нет электричества. Да и отпечаток на бумаге еще не то, что может показать экран.

Режиссер и большинство актеров относятся к новым условиям съемки с недоверием. Но скоро необычная обстановка и ее настроение «забирают» своими возможностями. Действительно, играть «коварные поступки» злодеям или «преодоление трудностей» героям интереснее в мрачную, суровую погоду, чем при ярком, горячем солнце. Постепенно все увлекаются и работают со все большим азартом. Мизансцены строятся по-новому. Находятся новые актерские «приспособления» и «манки». Особенно разыгрываются Андрей Файт и Новосельцев. Работают все с полной отдачей, мокрые насквозь. Только дольше приходится сушиться, вернувшись со съемки в лагерь.

Сквозь огни и воды

Скоро картина снята больше чем наполовину. Остается снять самые трудные и сложные эпизоды: «Пожар в тайге» и «Бегство из огня».

Для этого на небольшом полуострове, вдающемся в озеро, приехавший лесник выделяет участок тайги и разрешает по-настоящему его зажечь. Но сколько сомнений по этому поводу?! А что будет, если ветер изменит направление и огонь пойдет на таежный массив? Это очень страшно — пожар в тайге. Его ничем не остановить, и он может уничтожить тысячи гектаров. Мы уже видели такие мертвые, черные участки тайги, протянувшиеся на многие версты. Оказывается, зажечь мокрую тайгу не так просто. Приходится прибегать к помощи дымовых шашек, захваченных из Москвы. Наконец, огонь полыхает вовсю, и мы снимаем самые эффектные кадры в фильме. К счастью, все кончается благополучно, если не считать пузырей от ожогов на руках и лицах у всех участников съемки.

Теперь герои фильма и взятые в плен, оставшиеся в живых «злодеи» должны вплавь выбраться из моря огня, из бушующего пожара.

Сцена «захватывающего спасения от смерти» должна стать финалом картины. Долго идет поиск способа и места съемки. Предлагаются и бракуют-

ся десятки вариантов. Наконец, на обрывистом берегу дикой таежной речки Корбу, на самом краю высокой скалы, находим одиноко стоящую необыкновенную по форме могучую сосну. Ее вершина при падении, кажется, должна достать до воды и окунуться в волны. Надеемся, что поток не утащит такую махину. Подрубаем ствол дерева, разводим вокруг костер и снимаем падение. На наше счастье, сосна легла прочно. По этой необычной лестнице и должны выбираться из огня наши артисты.

Но совсем недалеко, ниже места съемки, шумит грозный сорокаметровый водопад Корбу. Поэтому люди, бросившись в стремнину, должны немедленно выбраться на берег, иначе поток может увлечь их в пучину водопада.

Для страховки речку перегораживают сетью из веревок. Все мужчины, занятые в эпизоде, готовы рискнуть. И тут выясняется, что героиня... не умеет плавать.

Как же снять этот кульминационный момент?

Решаем, что Ася сползет по сучьям сосны до самой воды, а затем мы изменим точку и снимем ее прыжок крупнее, как бы с воды, в другом безопасном месте. А на общем плане ее заменит наш неустрашимый каскадер Коля, уже неоднократно дублировавший актеров в опасных сценах, требующих умения управлять лодкой-долбленкой в гремящих порогах, скакать на лошади и лазить по скалам. Примеряем на него костюм и парик героини с длинными белокурыми косами. На общем плане — не отличить!

Для съемки «смертельного» трюка располагаем на разных точках все три имеющиеся камеры, так как повторить кадр будет очень сложно, а может быть, и невозможно.

Наконец, слышим команду: «Камеры! Начали, пошли!»

Мужчины во главе с Иваном Новосельцевым начинают спускаться по сучьям к воде. Вот первые уже в волнах. Мы видим их головы, мелькающие среди пены. На сосне у самой воды остается только героиня.

Звучит команда режиссера: «Стоп, камеры!» Но мы по какому-то наитию еще продолжаем крутить ручки. И вдруг с пронзительным визгом, с выражением решительного отчаяния на лице наша героиня бросается в воду. Мы видим, как вздувается шаром ее юбка, как вертикально вверх взлетают

ее косы и она скрывается в водовороте. Только тогда мы бросаем ручки и мчимся на помощь. Пока мы добегаем до воды, Коля уже выволакивает на берег ошеломленную своим героическим поступком Асю. Кусок, конечно, входит в картину и неизменно вызывает восторг тысяч зрителей.

Двадцать на одном плоту

Картина почти закончена. И тут группу ожидает еще один сюрприз. Проснувшись утром, мы обнаруживаем, что палатки и тайга покрыты толстым слоем мокрого снега. Когда становится ясно, что снег уже не растает и мы рискуем здесь зазимовать, решено, пользуясь последними днями, сплавляться на плоту по трудным и опасным порогам Бии. Плоты здесь вяжут у поселка Артыбаш, и оттуда местные лоцманы ведут их до Бийска.

Сплавлять огромный плот, способный нести двадцать человек и все наше имущество, берутся два местных лоцмана-ойрота. Один из них, высокий, жилистый, с красивым орлиным профилем североамериканского индейца, в выгоревшей красной рубахе и кожаных ичигах, неулыбчивый и молчаливый, и второй, почти квадратный, очень сильный, с хищным тигриным лицом, с маленькими, прижатыми к черепу ушами, с приплюснутым носом, скуластый, с раскосыми, глубоко сидящими глазами и редкими, торчащими, тоже, как у тигра, усами.

Помогать им на гребях обязались все трудоспособные мужчины экспедиции, для чего разделились на вахты по четыре человека. Провести большой плот в это время считалось уж очень рискованным делом. Вода стояла малая, и нужно было очень хорошо знать фарватер реки, ее капризы и пороги, так как велика опасность посадить плот на камни, и тогда пришлось бы выходить из тайги пешком, оставив все имущество на лабазах, построенных на деревьях, до санного пути.

На сплавных реках часто можно видеть по берегам и на скалах такие «обсохшие» плоты. Они годами стоят как памятники нерадивым или недостаточно опытным лоцманам и команде, ожидая, пока особенно высокая вода снимет их с невольного причала.

Но главная опасность всех горно-таежных рек, конечно, пороги. Уже издалека слышен их грозный рев. Кажется, что плот мчится прямо на камни. Дежурная вахта хватается за тяжелые греби и старается молниеносно выполнять короткие, резкие

команды лоцмана. Только Савицкий не принимает участия в аврале. Он перебирается на корму, перестает петь свои псалмы, крестится, снимает длинно-полое пальто на ватной подкладке, грандиозные, как будто железные, сапоги и готовится к «плотокрушению». Когда порог благополучно пройден, он каждый раз подробно объясняет, что если бы плот разбило, то он все равно выплыл бы. Нельзя сказать, чтобы его излияния вызывали общую симпатию, особенно среди женщин, постоянно проявлявших большое мужество. На закате все ждут команду: «Робята! Ловиться надо!». Это значило, что наступило время чалиться к берегу.

Операция причаливания также оказалась очень сложной. «Ловиться» надо в определенном известном месте, имеющем подходящие деревья или врытые столбы, до которых легко добежать по берегу и завязать трос. Когда звучала команда «Ловиться!», «индеец» хватал конец привязанного на корме причального троса и бежал с ним на нос. Плот общими усилиями подгребали ближе к берегу, и смельчак на ходу бросался в воду, чтобы за короткие секунды, пока плот проходил мимо, успеть добежать до столба и закрепить за него трос. Тогда течение подгонит плот к берегу, и он мягко коснется его своим бортовым бревном. Если «чальщик» опаздывал с этим маневром, то ему было не под силу удержать плот и приходилось бежать по берегу, хватаясь за кусты и деревья, пока не удавалось за что-нибудь зацепиться. Иногда трос вырывался из рук, и тогда чальщику приходилось вплавь догонять плот, и все начиналось сначала.

У водопада Корбу

Наиболее отчаянные ребята, для того чтобы иметь свободу маневра, опоясывались тросом, освобождая руки, и, если не успевали зачалиться, плот стягивал их с берега, и они купались до тех пор, пока команда не вытаскивала их на борт, как огромную рыбу.

На диком участке реки приходилось быстро решать, где пробовать чалиться и за что привязываться.

Ночью нужно было следить, чтобы плот не сильно наваливался на берег и оставался «на плаву», так как за ночь вода могла упасть и плот оказался бы на мели. Тогда никакими силами не сдвинуть его на воду и пришлось бы его заново вязать, что потребовало бы много времени и сил.

На третьи сутки вечером, благополучно преодо-

лев все препятствия, мы при свете магниевых факелов причалили в запани города Бийска, среди десятков плотов, подняв страшную тревогу у речников, принявших нашу иллюминацию за начавшийся на лесоскладе пожар.

Маленькая, но очень теплая гостиница после мокрых, холодных палаток кажется комфортабельной и уютной!

Но мысль о том, что не снято еще больше четверти фильма, не дает покоя никому. Неужели после всех пережитых волнений и лишений придется «консервироваться» до будущего года?

И утром режиссер отправляется в края, постоянно выручающие вечно опаздывающих кинематографистов, в поисках натуры, похожей на алтайскую, но где солнце позволяло бы еще работать несмотря на позднюю осень. Мы с грустью провожаем самолет.

О море в Гаграх!..

Через несколько дней ожидания, наконец, приходит телеграмма-вызов, и мы выезжаем на Кавказ, в Гагру.

Там, под лучами еще по-летнему теплого солнца, в ущелье, на берегу горной, совершенно таежной речки, мы в темпе доснимаем оставшиеся сцены, включая эпизод гибели злого шамана на огне костра во время камланья.

Конечно, приходится внимательно следить за тем, чтобы в кадр не попали снежные вершины Кавказских гор, цитрусовые деревья, густые заросли самшита и другая кавказская экзотика. Но точно выбранная натура настолько сливается с алтайской, что никому не приходит в голову заподозрить такой географический парадокс.

Наконец мы в Москве и после просмотра всего снятого материала заканчиваем съемки в самом большом павильоне киностудии на Ленинградском шоссе.

Всемогущий волшебник, художник дядя Сережа Козловский поставил здесь декорацию дикой тайги.

Для этого был написан большой, 30×40 метров, задник, где видны тонущие в туманной дали горы с сияющей Белухой, поблескивающая сквозь деревья Бия. Для переднего плана завезли настоящие сосны, ели и даже найденную где-то под Москвой лиственницу, бурелом и сушняк.

Обрывистый берег и скалы выглядят как настоящие. В сценарий дописываются сцены и недостаю-

Автор в экспедиции

щие синхронные планы с необходимыми по сюжету репликами.

Оператору надо решить труднейшую задачу: осветить и снять все так, чтобы самый зоркий глаз не смог заметить разницу между материалом, снятым на натуре и снятым «под натуру» в павильоне. Ведь монтироваться эти планы будут встык. Надо сохранить не только характер солнечного света или эффекты тумана и дождя, но и общую тональность, фактуру, композиционное решение при переходе с плана на план. Надо снять так, чтобы не чувствовался рисованный задник, попадающий в кадр рядом с настоящими, живыми деревьями.

Прелестная, лирическая песня композитора Василенко, исполненная дуэтом наших героев, заканчивает съемку. Песня уносится в таежные дали.

Так заканчивается наше путешествие и рождается один из первых игровых, звуковых, художественных, полнометражных, экспедиционно-приключенческих фильмов «Золотое озеро», положивший начало серии картин такого жанра, — вспомните «Джульбарс», «Ущелье Аламасов», «Гайчи» и многие другие. Они стали любимыми фильмами молодого зрителя и прожили полвека, до наших дней.

В подготовке материалов номера принимали участие: Е. Гессен, Е. Ермакова, Н. Ивашова, Е. Левин, М. Левитас, А. Липков, Л. Малюкова, Н. Савицкий, Д. Савосин, О. Сулькин, А. Шахов, Т. Яковлева.

С 75-летием

ВЕЙНЕРОВИЧА Иосифа Наумовича, кинорежиссера,
народного артиста БССР,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии БССР

ЛЕВАДУ (КОСЯК-ЛЕВАДУ) Александра Степановича, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко

СААКОВА Леона Николаевича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 70-летием

БОГДАНОВА Михаила Александровича, художника,
народного художника РСФСР

С 60-летием

ЗОРИНА Леонида Генриховича, кинодраматурга

С 50-летием

ГЕЛЕЙНА Игоря Игоревича, кинорежиссера,
лауреата Ленинской премии

ШНИТКЕ Альфреда Гарриевича, композитора

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов